ISSN 0130-6405

91 7 ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО 7

На вкладке — кадры из фильма Питера Гринуэя «Повар, вор, его жена и ее любовник»

«...Я хочу делать и смотреть фильмы, которые не скрывают своей природы и не пытаются притвориться реальностью или окном в мир, что само по себе сомнительно и недостижимо даже при самых благоприятных обстоятельствах» (Питер Гринуэй. 1988 год).

Питер Гринуэй, Дерек Джармен, Стивен Фрирз, Кен Рассел, Майкл Редфорд, Линдсей Андерсон — герои «Английской панорамы» («Искусство кино, 1991, № 7—8).

Ежемесячный журнал
Союза
кинематографистов СССР
Учредители: СК СССР и
трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

7 91

Содержание

Мир души

3 **Георгий Федотов.** И есть и будет

Вопросы и мысли

7 **Александр Гельман.** Откровенно говоря

Pro и contra

9 **Юрий Арабов.** Виват новые времена!

Кинематограф 90-х.

Интервью «ИК»
17 **Протоиерей Владислав Свешников.** Поэзия и правда
Взгляд
25 **Сергей Добротворский.** Наследники по кривой
Разборы и размышления
30 **Н. Сиривля, Т. Сергеенко.** Разность потенциалов
Портреты
40 **Андрей Плахов.** 3 × 2 — темные лошадки
Дискуссии
46 Правда и неправда документального кино

Персоналии

61 **Сергей Фомин.** Похождения Невзорова, или Рыцарь сенсации
67 **М. Горелик.** Информация как эстетика

„ИК". Избранная проза

71 **Александр Кабаков.** Сочинитель

Сюжеты и факты

94 **Григорий Файман.** Дневник доктора Борменталя, или Как это было на самом деле

Необязательные заметки

101 **Сергей Фомин.** Зеленый секс

„ИК". Избранная проза

103 **Фридрих Горенштейн.** Чок-Чок

Памяти товарища

140 **Хаммат Муллык**

За рубежом

Английская панорама

Ракурс

141 **А. Дорошевич.** Стивен Фрирз: шестидесятник в восьмидесятые годы

148 **Андрей Плахов.** Дерек Джармен: неистовый и умиротворенный

152 **Сергей Кудрявцев.** Кен Рассел. Дикий мессия, усталый мессия

Интервью «ИК»

157 Линдсей Андерсон — последний из «рассерженных»

161 **Владимир Лакшин.** Мы это или не мы?

„ИК". Избранная проза

163 **Роже Вадим.** Три самые прекрасные женщины

173 **Досье «ИК»: Ален Делон, Роми Шнайдер**

175 **Фильмография**

In this issue:

A chapter from the book by Georgy Fedotov «Ever Being» (**p. 3**).
Alexandr Gelman: Questions And Thoughts (**p. 7**).
Notes of Youry Arabov, a screenwriter (**p. 9**).
Talk with archpriest Vladislav Sveshnikov (**p. 17**).
Sergey Dobrotvorsky about «the movies of necrorealists» (**p. 25**).
Film festival of Middle Asia in Alma-Ata (**p. 30**).
Article aboht two Kazakh filmmakers, Alexandr Baranov and Bakhyr Kilibaev (**p. 40**).
Non-fiction movies, discussion in the club «Free Word» (**p. 46**).
Two publications about Alexandr Nevzorov (**p. p. 61, 67**).
«Inventor», a novel by Alexandr Kabakov (**p. 71**).
on Sexual revolution in the Soviet cinema (**p.101**).
Fridrikh Gorenstein: «Chok-Chok» (the end, **p. 103**).
Materials devoted to the cinema of Great Britain (**p. p. 141, 148, 157, 161**).
Roger Vadim: «Three Most Beautiful Women» (continuation, **p. 163**).
Dossier «IK» (**p. 173**).
Filmography (**p. 175**).

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 30.04.91
Подп. к печати 20.06.91
Формат бумаги 70×100 1/16.
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ. л. 15,65, уч-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000 Заказ 2194
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Государственного комитета
СССР
по печати
142300, г. Чехов
Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

© Журнал
«Искусство кино», 1991

Георгий Федотов

И есть и будет

Организация культуры

Преувеличенные надежды и мрачные предчувствия связываются с завтрашним днем русской культуры. Переоцениваются и разрушительные силы революции, и ее творческие силы. Революция — половодье, смывающее культурные насаждения и постройки: но половодье оплодотворяет — в Египте — илом и влагой засохшую землю. Революция — водопад, на динамической энергии которого спекулируют мечтатели: но забывают, что это не постоянная энергия Ниагары, а краткая бурливость потока, который завтра оставит после себя стоячие болота и мелкие воды заливных займищ. Послереволюционная Россия — богатая почва, жаждущая семени, но бедная естественными источниками энергии.

Мы говорим, конечно, лишь об энергии духовной культуры. Только здесь может идти речь об обмелении. Для хозяйственников и техников силы найдутся. Найдутся они, можно верить, и для чисто духовного (внекультурного) творчества, обладающего способностью постоянного самовоспроизведения. Но тема духовной культуры ставит особые проблемы — для России всегда мучительные. Как *духовная* культура, она движется приливами подземных вод, лишь отчасти и редко связанных с надземным неистовством стихий. Как *культура,* она всегда хозяйство: строй, лад, согласие — над хаосом и стихией. Она всегда аполлинична, хотя бы все подлинно ценное в ней притекало из откровений ночных мистерий. Пьяный богом дикарь не творит культуры: он убивает бога и ест его плоть. Для культуры существенны: творческая аскеза, учительство, предание, иерархия. Учительство и ученичество возможны лишь при различии уровней и уважении к нему. Действительно осуществленное — или мнимо утверждаемое — духовное равенство делает невозможным движение: движение вод зависит от разницы уровней.

Русская интеллигенция считала чем-то ненормальным строительство новой русской культуры, которое начиналось с Академии наук и через полтора века пришло к народной школе. Но другого пути не бывает. Запад тоже начинал с академий, только академии его создавались еще при Карле Великом. Большевизм сознательно поставил своей задачей нивелирование культуры и в этом преуспел, как ни в чем. Подъем народных масс сопровождался закрытием для них источников высшей культуры. В мире еще не было опыта подобного обезглавливания целой нации.

Это ставит перед русским национальным возрождением совершенно особую задачу, обозначаемую нами, как организация культуры. Сама постановка этой задачи требует оправдания.

Если под культурой понимать высшие формы духовной деятельности нации, то a priori можно оспаривать законность такой темы. Слишком много развелось нынче охотников организовывать культуру. Большевики ведь ничем иным не занимаются, как организацией пролетарской культуры. Какая, собственно, разница между организацией культуры и ее удушением?

Культура, как высшая форма творчества, прежде всего нуждается в свободе. Единство национальной культуры слагается из бессознательно ориентированного потока индивидуальных энергий, в котором каждое противоречие имеет свою ценность. Если организация означает планомерность или хотя бы воспитание, то по отношению к высшим формам творчества хочется сказать: поменьше воспитания! Как в сфере хозяйства, так и в сфере культуры ликвидация коммунизма есть прежде всего освобождение.

И однако проблема организации существует. Ее необходимость вытекает из двух основных и трагических фактов большевистской диктатуры: 1) уничтожение старого образованного класса в России и 2) искусственной выгонки целого поколения в марксистском парнике. Организация русской культуры означает поэтому: 1) воссоздание культурного слоя и 2) выпрямление духовного вывиха целой нации.

Конечно, об уничтожении интеллигенции можно говорить лишь с большой осторожностью. Что характерно для революции, так это экстенсификация культуры, приобщение к ней масс «от станка и от сохи». Такая буйная демократизация сама по себе несет опасность: резкого снижения уровня, измельчания духовных вод. Эта опасность удесятеряется сознательным и планомерным истреблением дворянства и буржуазии, которые были естественным резервуаром пополнения интеллигенции. Старые кадры редеют, на смену им приходит новый тип: практически ориентированный варвар-специалист, относящийся с презрением к высшим культурным благам.

Глава из книги, вышедшей в Париже в 1932 году (издательство «Новый Град»).

Не одна цензура повинна в оскудении русской научной литературы, но и отсутствие читателя, делающее невозможным серьезное издательское дело.

В России образовался тонкий слой, созданный нэпом, который имеет материальные возможности поддерживать высшие формы культуры: обучается в университете «бесцельным» наукам, покупает книги по искусству, составляет публику концертных залов. Личные вкусы влекут его по преимуществу к западным (или восточным) космополитическим блюдам. Переводной роман его любимое чтение. Духовно он является воплощением скептицизма, безразборчиво гутирующего все экзотическое, но естественно отталкиваемого цельной, органической силой веры. Для русского духовного возрождения этот духовный тип таит большие опасности. До сформирования почвенной русской буржуазии этот класс мог бы оказаться единственным носителем высшей культуры. Во всяком случае, он может определить русский либерализм и русское западничество. Уже сейчас он явился питательной средой для развития самой значительной в России литературно-критической школы — формалистов. Другими словами, столь существенная для национального возрождения отрасль культуры, как изучение национальной словесности, может быть потеряна для русского дела.

Кажется, ликвидация нэпа ликвидирует и этот поверхностный культурный слой. При всей его духовной бессодержательности, он мог вынести на себе продукцию таких тонких и сложных форм, без которых немыслимо духовное народное хозяйство. С его отмиранием нищета становится вопиющей; впрочем, исчезновение его может быть только временным.

Что сулит все это для русского будущего? Предоставленная самой себе, Россия — «новая Америка» — может обернуться безбрежным Пошехоньем, раскинувшимся на одну шестую часть света, с островками богемной культуры берлинских и парижских кафе.

Есть сила в России — и сила огромная,— от которой можно, казалось бы, ожидать почина в организации культуры. Эта сила — православная церковь. Она объединяет теперь в своей ограде высококвалифицированное культурное меньшинство, жаждущее творческого выражения православия. Однако мы не думаем, чтобы русская церковь уже в ближайшие годы могла поднять на себе всю русскую культуру. Для этого у нее, прежде всего, мало и материальных возможностей. Но гораздо важнее то, что в процессе русского религиозного возрождения вопросы духовной жизни занимают и будут занимать первенствующее место сравнительно с периферическими вопросами религиозно-культурного творчества. Радикализм возвращающейся в церковь интеллигенции — новая фаза старого русского радикализма — в соприкосновении с упадническим обскурантизмом старой церковности создают неблагоприятные условия для православного творчества. Революционная эпоха резко обрывает русский православный Ренессанс начала XX века. Лишь следующее церковное поколение, свободное от революционного шока, сможет найти в себе душевное спокойствие, вкус и досуг для культурной работы.

Остается государство, на которое вторично, как в XVIII веке, выпадает задача воссоздания русского культурного слоя. Конечно, и государство не может идти вразрез с общим потоком народной жизни. Оно получает в наследство от большевизма две задачи: удовлетворение разбуженного культурного голода народных масс и организацию технической культуры, столь необходимой для восстановления национального хозяйства. Мы не останавливаемся на этих задачах, потому что они самоочевидны. Они будут выполняться «самотеком», не требуя особых творческих усилий. Для многих ими и исчерпывается русская пореволюционная культура. Такой, думается, будет внешний показной фас России: России официальной, России демократической, России-Америки. И однако государство обязано взять на себя и третью задачу — ибо, кроме него, взять ее некому — сохранения высших форм национальной культуры. Трудность заключается в том, что здесь придется преодолеть немалое сопротивление со стороны низов. Для русского крестьянина, даже для рабочего, непонятна ценность Эрмитажа, государственных театров... В голодные годы продажа картинных галерей была очень популярным низовым лозунгом. Будущее государство русское должно будет поставить перед культурным народничеством великодержавное призвание России, имеющее свое единственное оправдание, как и всякое великодержавие, во вселенском значении русской культуры.

Первая задача организации пореволюционной культуры — воссоздание культурного слоя в России — разрешима лишь через школу. Но общая народная школа, открытая революцией для низов, долго еще не сможет подняться над уровнем рабочего техникума. Для обеспечения непрерывной работы в области духовной культуры необходимо воссоздание разрушенной системы гуманитарного воспитания и гуманитарных наук. В университете это означает восстановление историко-филологического и юридического факультетов, в строе народного образования — гуманитарной классической школы. Классическая школа была непопулярна в России, и ее широкое воскрешение будет непонятно, да и не нужно для демократии. Более того, оно будет вредно, как вредна была толстовская школа, профанировавшая утонченную культуру гуманизма. Классическая школа в России еще в большей мере, чем на Западе, должна быть школой элиты, рассадником культурного меньшинства, которым творится национальная, зиждущаяся на исторической традиции культура.

Эта элита не может быть уже ни сословной, ни классово-цензовой. Единственным исходом было бы создание привилегированной (в смысле академическом), обеспеченной государственными стипендиями классической школы для избранных, лучших учеников народных школ. Через них интеллектуальный отбор демократии, с заметной прослойкой старой и служилой интеллигенции, явился бы питомником университета. Таких школ Россия может создать очень немного, на первых порах, может быть, всего две: по одной в Москве и Петербурге. Иначе неизбежно снижение качества, растворение в пошехонском море.

Наша задача сейчас создать небольшой, но мощный, прекрасно вооруженный штаб для завоева-

ния Пошехонья. Разжижить, обескровить первый призыв — значит подорвать его творческую активность, в конечном счете и его педагогическое влияние. В первых школах воспитываются не народные учителя, а учителя учителей. Лишь второе или третье поколение донесет плоды новой гуманитарной школы до деревенских изб.

Много споров вызовет характер этой новой гуманитарной школы. Здесь столкнутся все течения, разделяющие ныне русское национальное сознание. Вопрос о направлении школы непосредственно отражает всю проблематику русской историософии. Вне спора остается национальная традиция: в истории, литературе, искусстве. Спорной — ее вселенская ориентированность: греческая, латинская или восточная. По нашему глубокому убеждению, греческая школа является единственно верной русской идее. Наше христианство, наше средневековье ответвляется от греческого ствола, как католический мир от Рима. Платон живет в русской философской мысли, доселе определяя ее, а приоткрывшаяся нам глубина досократовской Греции волнует созвучием древнеславянской душе. Живой, неотвлеченной может быть в России лишь школа, построенная на Эсхиле и Платоне, с просветами в Византию и классиков христианской патристики. Латинский мир не исключается совершенно, но получает приличествующее ему вторичное значение. Проблемы Востока, столь важные в грядущих судьбах России, находят свое освещение на уроках землеведения и истории, но проект евразийцев извратить русскую идею путем ориентализации школы должен быть отвергнут.

Общая народная школа сохранит сообщенный ей революцией реально-технический характер, с заменой идеологических элементов материализма и марксизма основами национального воспитания. Их сочетание с реальной программой представляет новое знание для русской педагогической мысли, доселе строившей национальное воспитание лишь на гуманитарной основе. Вопрос о религиозном воспитании гораздо сложнее. Бесспорно, школа должна предоставить для него возможности, но сама еще не может быть на нем построена. Этому препятствует как отсутствие религиозно мыслящего учительства, так и глубокий религиозный кризис народного сознания.

Гуманитарная средняя школа питает гуманитарные факультеты. Университет системой экзаменов замыкается от захлестывающего варварства, системой стипендий (положительная сторона советского вуза) обеспечивает приток в высшую школу из демократических низов и остатков старой интеллигенции.

От университетских кадров к организации преподавания: здесь возникает в новой постановке национальный вопрос. Чрезвычайно велик соблазн использовать университет для национализации культуры. Большевики принципиально отрицают за высшей школой значение лаборатории чистого знания, оставляя за ней лишь педагогические и социально-технические функции. Фактически, путем понижения уровня, им удалось в значительной мере изгнать науку из университета. Необходимость широкой чистки личного состава в оставшемся после большевиков хозяйстве сама по себе может соблазнить к заполнению кафедр стопроцентными патриотами. Современная доктрина: «Наука делается в Главнауке, а вузы лишь популяризируют ее» — может найти очень много последователей в национальной России. Послевоенное поколение не понимает смысла культуры, и политическая благонадежность может очень легко заменить ученые степени. Отсюда угроза науке как служению истине, угроза культуре как сложному многоединству.

Против этой опасности должна возвысить голос вся культурная элита страны. Политические разногласия не должны мешать образованию единого культурного фронта. Ясно, что в политической борьбе, в эпоху переворотов, фельдфебель в университете, то черный, то красный, но всегда по существу тот же самый, не щадит ничего. Но и никакая юридическая, никакая конституционная гарантия не спасут от него, если не будет создано независимого голоса «элиты». Свободная наука может попираться и диктатурой и демократией, может попираться и самими учеными под флагом автономии. Только культура может спасти культуру. Только реакция стыда и негодования может помешать власти заполнить своими креатурами все ответственные посты в организации национальной культуры.

Разумеется, идея национальной культуры требует учреждения и государственной оплаты определенных кафедр, может быть, и несущественных с точки зрения международной. Но мировая республика ученых существует лишь как федерация национальных организмов, и Rossica представляет особый научный мир, недостаточно признанный в старой, на Запад ориентированной России. Установление границ и распорядка этого мира есть задание самой русской науки и не может быть предвосхищено государством.

Следует определенно сказать: государство не призвано к высшему руководству в творчестве национальной культуры — хотя бы потому, что само содержание этой культуры не подлежит его ведению. Это содержание всегда остается не данным, а искомым, ибо национальная культура не есть завещанный предками мертвый капитал, а живая творческая сила, создающая новое, еще не бывалое, еще не расцененное. Какими критериями располагает государство для определения того, что национально и что относится к культуре? Живая национальная идея в своем росте нередко впитывает в себя то, что вчера казалось антинациональным. И то, что вчера казалось аппробированной культурой, сегодня — в мусорном ящике. В высших вопросах духа призвано решать лишь избранное меньшинство. Но и оно не обладает непогрешимостью, и его communis opinio вырабатывается в процессе борьбы и общих исканий. Настоящая свобода возможна при условии уважения к этому меньшинству и самоограничения меньшинства.

Но, оставляя за государством лишь роль технического организатора культуры, на кого возложить выполнение необходимой послереволюционной задачи, которую мы определили, как «выпрямление духовного вывиха нации»?

Мы стоим перед фактом духовного искалечения народа, искусственно питаемого фальсифицированными продуктами или определенными ядами. Предоставить лечение времени? Но это все равно что предоставить времени воспитание беспризорных. «Время» движется, как старинный дилижанс, по сравнению с темпами нашего века. Исторические сроки России отмерены строго и скупо. Мы не можем ждать.

Задача воспитания — национального, культурного — народных масс сама собой падает на плечи русской интеллигенции, то есть свободно организованных культурных сил нации. Даже большевизм, обладающий всей мощью государственного аппарата, свой аппарат агитации создает отдельно от него — в партии, в «Союзе безбожников» и прочих. В этой полусвободной «советской общественности» заключается огромное преимущество коммунизма по сравнению с классической неуклюжестью полицейского государства. Но лишь отказ от монополии культурной работы обеспечивает общественным организациям необходимую им внутреннюю свободу.

Должна быть создана Лига русской культуры, как свободный союз, поставивший себе целью пропаганду русской идеи в массах. Именно Лига, а не государственная полиция может осуществить ликвидацию духовного наследия большевизма. Но борьба с марксизмом, с привычками классового мышления является лишь отрицательной ее стороной. Положительные задачи Лиги — в изучении России, историческом, художественном, этнографическом, в постановке перед массами русских проблем, в воспитании культурной национальной традиции. Эта Лига должна объединить разрозненную деятельность разбросанных по всем уголкам России «краеведческих» обществ, собрать культурных одиночек, еще не расплющенных большевистским молотом. Она обеспечит провинцию разъездными лекторскими силами, дешевой народной литературой, поможет организации народных университетов и вообще дела внешкольного образования. Она поставит в центре издание органов, объединяющих всю эту национальную педагогическую работу.

Необходимым условием работоспособности Лиги должен быть широкий идеологический фронт ее. Все национально годное для строительства новой России должно найти место в ее рядах. Это значит, что она должна сохранить нейтралитет по отношению ко всем острым политическим проблемам. Если это не удастся, если различные течения русской мысли будут пытаться создавать свои самостоятельные аппараты для организации русской культуры, то это будет означать срыв гражданского мира, столь насущно необходимого после революции, и вместе с тем — для государства — необходимость рокового выбора между разными схемами национальной мысли.

Для государства, говорим мы, ибо Лига (или Лиги) в послереволюционных условиях может работать лишь в тесном сотрудничестве с государством и с материальной его помощью. Духовным источником ее должен явиться свободный национальный подъем, вольное горение русской идеи. Но в разоренной, социально обезличенной России, в этом эгалитарном царстве нищих только государство обладает экономической силой, необходимой для всякой крупной организации. Возможные силы частного капитала, естественный питомник меценатства, на первых порах лишены национального лица. Вот почему (и это одно из многих оснований) интеллигенция должна отказаться от старой брезгливости к тому, что связано с государством. Государство есть форма народной воли, русской воли. Служба ему, жалованье его несравненно почетнее службы и жалованья капитала, да еще иностранного. А вне государства жалует лишь капитал. Интеллигенция должна вернуться к традиции XVIII века, чтобы вместе с государством нести почетную службу на фронте народного просвещения.

И однако сказанное выше о непригодности государства к организации культуры остается в силе. Таким образом создается жизненное противоречие: государство, поддерживая материально национальную работу интеллигенции, не имеет права вмешиваться в нее по существу. Таково, действительно, идеальное решение, которое требует большого самоограничения обеих сторон: для государства — отказа от идеологических притязаний, от всякой идеократии, софократии и прочих видов лжетеократии; для интеллигенции — установления широкого идейного фронта и величайшей осторожности (воздержания) по отношению к чисто политическим и социальным задачам государства.

Лига русской культуры призвана к выполнению того национального дела, которое в странах фашистской диктатуры (или в идеологии евразийства) выпадает на долю партии или «отбора». Не стать партией, сохранить должную дистанцию от государства при лояльной верности ему — это значит спасти свободу культуры. Дело это требует большого такта и жертв, к которым мы не приучены историей. Переработка всего духовного облика интеллигенции для этого необходима. Если ее не будет, Россия будет сменять одну «идеократию» на другую, проматывая последние рубли своего культурного достояния.

Если удастся сохранить свободу, то будущее русской культуры нам не представляется мрачным. Можно верить в природную талантливость, в нерастраченность сил великого народа. Революция впервые эти силы актуализирует в небывалом размере. Сама огромность вовлеченных в культурное движение масс создает исключительные условия качественного отбора. Нужно помнить лишь одно: в экономии сегодняшнего дня первоочередной задачей является не дальнейшее накопление сырого культурного материала, а воспитание меньшинства, способного его переработать. В организации культуры национальная задача параллельна задаче хозяйственной: там воссоздание и воспитание класса предпринимателей, здесь воссоздание на новых духовных началах русской интеллигенции.

Александр Гельман

Откровенно говоря

Мы переживаем небывалую эпоху откровенности.

Когда слушаешь представителей разных политических направлений, просто поражаешься их беспредельной открытости. Отброшена всякая маскировка, пришел конец всякой сдержанности, эзопов язык забыт, слова-прикрытия, слова-намеки отшвырнуты как можно дальше. Что думаем, то и говорим. Демократы прямо заявляют, что стремятся построить капитализм с человеческим лицом. Коммунисты-горбачевцы не менее откровенно отстаивают социализм с человеческим лицом. Коммунисты-полозковцы без всякого стеснения борются за единую неделимую Россию без Ельцина. А коммунисты-нинаандреевцы выходят на митинги и демонстрации, откровенно и гордо подняв высоко над головой портреты Ленина и Сталина. (Кстати, Первого Мая на Красной площади в смешанной колоне «патриотов и большевиков» можно было наблюдать внезапно вспыхнувшую драку между портретом Ленина и портретом Сталина, которая закончилась, как сообщал корреспондент одной независимой газеты, полной победой портрета Сталина, от удара которого портрет Ленина был сбит и, изуродованный, упал на брусчатку. Причину столь непримиримого конфликта между портретами вождей журналисту выяснить не удалось.)

Да, нынче все открыты, все откровенны. Депутатская группа «Союз» совершенно откровенно потребовала от Президента одно из двух: или пускай вводит по всей стране президентское правление, приостанавливает действие всех партий и парламентов, или пускай подает в отставку, и тогда диктатуру «мы введем без вас». Один из руководителей этой совершенно откровенной организации в одном из обширных интервью очень откровенно и подробно рассказал, как будет вводиться цензура, как будут подвергаться арестам «так называемые прорабы перестройки» и члены шахтерских и прочих стачкомов, он без всякого стеснения изложил подробный план наведения полного порядка в стране в течение полугода. Не исключено, что к тому времени, когда эти мои заметки будут опубликованы и попадут вам на глаза, реализация плана группы «Союз» уже начнется.

На территории СССР, где еще недавно царили негласность и страх, сегодня уже никто ничего ни от кого не скрывает. По уровню откровенности мы, пожалуй, обошли даже такую традиционно откровенную страну, как Франция. Например, наши антисемиты, в отличие от французских антисемитов, открыто и прямо публикуют списки членов союза писателей — евреев, их адреса и номера телефонов — чтобы, если понадобится кого-нибудь из них прикончить, не надо было долго искать. С другой стороны, некоторые члены такой партии, как Демократический союз (ДС), совершенно открыто, белым днем, на Пушкинской площади в Москве сжигали портреты (опять портреты) не только давно ушедших из жизни Ленина и Сталина, но и здравствующего Горбачева. А другие демократы, из Демократической России (ДР), сравнительно недавно с хорошо нам знакомой большевистской прямотой и откровенностью обвинили Ельцина в предательстве за то, что он посмел, наряду с другими руководителями республик, подписать «заявление десяти», в котором впервые наметилось взаимосогласие республик с центром. Надо прямо сказать, что по силе и мощи политической откровенности наши «правые» и «левые» друг друга вполне достойны. В Вильнюсе военно-партийные силы более полугода откровенно и нагло удерживают в своих руках здание республиканского телевидения, а начальник всего телевидения СССР Кравченко не менее откровенно и решительно ввел недавно, в разгар демократических преобразований, самую настоящую политическую цензуру. Тысячи евреев откровенно заявляют, что переселяются в Израиль, потому что боятся погромов, а миллионы неевреев не менее откровенно ждут принятия закона о выезде и въезде, чтобы немедленно после его принятия отправиться в любую точку земного шара в поисках лучшей доли.

Что же касается широты и откровенности печати, разного рода изданий, то надо прямо

сказать, они не поддаются описанию. Иностранцу при виде нашей новой неформальной книготорговли может показаться, что главные проблемы нашего общества — это не экономика и свобода, а низкий уровень техники секса и невежество в области хиромантии и астрологии.

Сегодня вы можете прочитать что угодно про кого угодно. Пожалуй, единственное исключение — это то, что пишут грузинские газеты о своем грузинском руководителе Гамсахурдиа. В Грузии о Гамсахурдиа никто ни одного плохого слова не напишет. Правда, это делается в Грузии совершенно откровенно и открыто, вам так и говорят — извините, но мы о Гамсахурдиа ничего критического писать не будем, и не спрашивайте почему. Я сам недавно совершенно откровенно заявил одной чешской журналистке, что ничего откровенного о нынешних взаимоотношениях между Арменией и Азербайджаном говорить не буду. Это, по-видимому, высшая ступень откровенности — когда люди совершенно откровенно перечисляют вопросы, по которым они предпочитают откровенно не высказываться. И надо сказать, список такого рода вопросов сначала было уменьшался, а теперь снова начал увеличиваться, расти. Ты, конечно, можешь быть сегодня совершенно откровенным, тебе ничего за это не будет, но это опасно.

Новая откровенность нашей политической борьбы постепенно стала обретать зловещие черты. Похоже, что мы без всякого стеснения, не таясь, совершенно откровенно в одно прекрасное утро начнем гражданскую войну. Не внезапно, не вдруг, а после совершенно откровенной подготовки. А чего, собственно, стесняться-бояться, если логика политической борьбы нас к этому подводит? Ну, что поделать, если эти ненавидят тех, наши их-них, а ихние наших. Не скрывать же нам свою ненависть к ним, а им — к нам? Это будет неискренне, неоткровенно — зачем ненавидеть тайно? Это не демократически.

О, наша жалкая свобода после десятилетий несвободы! Это она, скособоченная, вывихнутая, ненормальная наша свобода, породила эту бурную уродливую откровенность, которая не только отражает и выражает наличествующие общественные страсти, но и порождает сама новые, увы, не лучшие страсти. Свобода слова с непривычки обернулась свободой откровенного выражения любых чувств, включая самые низменные — зависти и ненависти. Не пронизанная культурой, неосторожная, нечуткая, грубая, мерзкая откровенность бушует сегодня на всех пространствах страны. Я никогда не предполагал, что о таком замечательном свойстве, как откровенность, мне придется когда-нибудь произнести такие недобрые, осуждающие слова.

Так что же я предлагаю — назад к цензуре, к страху? Ничего я не предлагаю. Я просто откровенно делюсь своей обеспокоенностью состоянием нашей откровенности. Я даже скажу больше — это вполне нормальное состояние, если учесть, из какой бездны неоткровенности мы недавно выбрались. Не будем спешить с окончательными выводами. Свобода сама себе находит меру, если она сохраняется достаточно долго, чтобы иметь возможность самой учесть свои перехлесты.

Юрий Арабов

Виват новые времена!

В поисках новых рубрик, посвященных актуальным проблемам жизни и искусства, журнал прощается с прежней — «Свободная тема», сослужившей, как нам кажется, свою службу в период перестройки. И не то чтобы проблемы свободы, особенно внутренней, были окончательно решены за минувшие пять лет. Но ситуация идеологической дихотомии, когда в культуре все отчетливо делилось на официальное и подпольное, проходимое и непроходимое, конформистское — диссидентское, в основном исчерпана. Исчерпаны, видимо, и возможности прежней рубрики, ориентированной как раз на преодоление этой дихотомии, не являющейся естественным состоянием культуры.

Новый постперестроечный период, в который мы вступаем, судя по всему, будет определять уже не столько желание раскрепоститься, надышаться свободой, пожить «поверх барьеров», сколько стремлением обрести почву под ногами, внутренне определиться в неустойчивой кризисной жизненной ситуации, после многих и многих разочарований вступить, наконец, в пространство некоего еще неведомого кредо, восстанавливающего духовное равновесие. Возможно ли все это в принципе, на руинах, среди обломков, а точнее, мельчайших, уже не составляющихся в одно целое осколков различных культурных пластов?

Скорого и однозначного, равно приемлемого для многих ответа на этот основной вопрос новой рубрики «Pro и contra» редакция не обещает, да и не ожидает. Но существует опыт индивидуального постижения, личностного выбора, который, даже будучи для кого-то неубедительным по тем или иным причинам, свидетельствует о возможности прорыва, выхода из тупика. И, как всегда, в российской традиции тупика глобального, который политику, идеологию, культуру в целом увязывает с существованием, жизнью вообще. Именно поэтому название рубрики дано в русско-латинской транскрипции, введенной в обиход Достоевским, для которого все «проклятые вопросы» неизменно возведены в степень главнейшего — быть или не быть.

Поиск истины не как кабинетное умозрение, а как единственный шанс и последняя надежда страждущего — сегодня это более, чем индивидуальное мироощущение писателя; это реальность, в которой мы живем, не решаясь строить планы на будущее.

Л. Карахан,
зав. отделом культуры

Эта статья не столько о кино, сколько о мире вокруг него.

Взяться за публицистическое перо меня заставили два чувства, с некоторых пор поселившиеся в душе: одно из них — глубокое отвращение от теории и практики нынешнего советского кинематографа, другое — тревога не за тех, кто сегодня в нем работает (они уже свой выбор сделали), а за молодых, неопершихся, кто сидит (чаще не сидит) за партой ВГИКа и по желторотости своей рассчитывает создать «нетленку» или здесь, или по другую сторону Атлантики.

Не думаю, чтобы эти строки хотя бы в малейшей мере изменили нынешнее положение, я не идеалист и не романтик. Однако, думаю, они окажутся небезынтересными хотя бы в психологическом смысле, так как схожие чувства лежат тяжелым грузом на душах многих людей моего поколения, тех, кого разыграли и в карточном, и в житейском смысле на заре исторического периода, именуемого «перестройкой».

Начну я с вещей известных и через них попытаюсь подобраться к другим, как мне кажется, более важным на сегодняшний день.

1

Окидывая внутренним взором период перестройки, видишь, что процессы, шедшие в нашей киножизни, являются как бы макетом, кратким контекстом того, что происходило в стране в целом. Чтобы их проанализировать, нужен политолог и филолог в одном лице. Я, к сожалению, не являюсь ни тем, ни другим. Однако явления, лежащие не на слишком большой глубине, берусь описать и осмыслить в меру своих скромных сил.

Ясно, против чего была направлена перестройка кинематографа и за что. Против советского кино в нашем тогдашнем понимании, то есть против идеологизированного квазиискусства, обслуживающего интересы партийной бюрократии. За рынок, освобожденный, естественно, от ведомственного диктата, где творцы прекрасного будут соревноваться друг с другом, а уж выбор останется за зрителем.

Но упустили все мы, и в особенности творцы тогдашнего переворота, одну маленькую детальку, лежащую не в политической, а в эстетической плоскости нашей сферы деятельности. Это даже и не деталь, а просто взвешенный ответ на вопрос: чем же являлось советское кино доперестроечного периода? В самом деле, чем же? Неужто ли только одной коммунистической агитацией?

О безобразиях, творившихся до, все помнят, и об этом ни в коем случае не следует забывать. Нахлебались вдоволь. И в моей киношной карьере были бесконечные запреты вплоть до прослушивания телефонов (смешно об этом сказать) и обысков в монтажной у моих друзей. Это было вызвано пустой подозрительностью власть имущих к... Впрочем, об этом уже все написано другими. Да и я сам где-то писал о том же. Не в этом дело. Но задумаемся все же об эстетике проклинаемого перестройкой советского кинематографа, об его оригинальных чертах, не свойственных, скажем, кино американскому.

Здесь же, под рукой лежат критические определения, с которыми мы все соглашались: «серость», «безжанровость», «непрофессионализм», «неумение рассказать историю». Да, правда, присутствовало все это. Серыми были фильмы, такими же серыми, как жизнь за окном. Да и серая, честно говоря, была пленка. В техническом смысле, идеальная, мне думается, для отображения этой самой жизни. И откуда, черт побери, серость в кино бралась? Ведь сутками напролет по России карнавалы гуляли, сияли неоном рекламы, полки ломились от жратвы, а в телевизоре... Хотя, что это я? Извините. Это же было в Рио, а не у нас, хотя тоже на букву «р». Большевики и бюрократы сделали российскую жизнь серой, а вот до них...

Напрягаюсь, хочу припомнить что-нибудь яркое до... Чехов с его тоской? Гаршин да какой-нибудь Надсон с нытьем? Достоевский... Ну да, тот «поярче», но ведь с точки зрения, к примеру, Бернарда Шоу или Бертольта Брехта, от остроумия которых начинают болеть зубы, он, этот Достоевский, тоже ведь сероват.

Безжанровость — вот он, грех. Особенно по сравнению с американским эталоном, грех смертный. Это, конечно, из-за тех же чиновников и конформистов. То ли дело до 17-го года...

Напрягаюсь опять, пытаюсь вспомнить высокий образец жанра в нашем искусстве «серебряного» и «золотого» века. Кажется, нашел. Это одна поэма про себялюбивого чудака, который пристрелил на дуэли друга. Называется почему-то «романом в стихах». Похоже, что не дописана. Нет, из такого «жанр» не приготовить, нужно поискать другое. А вот это? Авантюрист скупает купчие, но только он начинает богатеть, как вдруг...

Но тоже недописано. Автор даже изобразил, что сжег продолжение, а мы в этот розыгрыш верим и поныне. Называется почему-то поэмой, хотя с рифмами туговато. Не то. Лучшие романы Достоевского, при усилии мысли, напоминают детектив, однако детективами назвать их можно лишь в полемическом запале. Толстой... Но сравните его лучший «роман» «Война и мир» с любым из романов Диккенса, и вы почувствуете разницу. Я говорю не о степени таланта, а лишь о понятии романа... Поэтому и применяют в отношении Толстого ужасающее слово «эпопея».

Впрочем, я передергиваю. И видно это невооруженным глазом. Были у нас жанры, например, комедии в «блестящий век» Екатерины, был жанр и в черные времена Сталина. По-видимому, само понятие «жанра» напрямую связано с абсолютизмом, вернее, с законченной формой социального управления, когда общество, как часы: все отлажено, будь то при зрелом абсолютизме в России или при зрелой демократии в Америке.

Жанр есть регламент, напрямую зависимый от регламента общественной жизни. И странно, что о жанре у нас говорят мастера, органически не способные начать съемку раньше 8 часов вечера, тогда как «по регламенту положено» в 4 часа дня...

Классицизм был идеальным воплощением регламента. Но стоило общественным колесикам дать сбой и провернуться, как тут же и жанру стало не по себе. Когда это было в России, имея в виду последние два столетия, когда начался «сбой»? Думаю, что 14 декабря 1825 года.

Я далек от марксистской идеи искусства как отражения реальной действительности. Но связь жанра и законченной общественной формы для меня очевидна. Связь эта не только социального, а, скорее, социально-мистического характера. Источник, питающий ее, пока для нас неведом.

Так что же мы кричим? Какого жанра нам хочется? В эпоху Брежнева? Так государство тогда ломалось. В эпоху Горбачева? Так оно уже сломано. Но не прекращаются крики: «Жанр. Дайте мне жанр! Ударим жанром по коммунистической догме!» Ударьте, если получится.

А может, и вправду получится? Мы ведь живем на идее изнасилования. Можно насиловать свой народ. Когда народ впал в кому, можно начать насиловать безжанровое отечественное кино. Да вот насильно-то мил не будешь. И мыльный пузырь можно раздувать лишь до известного предела.

Какие грехи еще остались у почившего в бозе советского искусства? Непрофессионализм? Это как посмотреть. Глупость, повторенная лишь однажды, остается глупостью. Глупость, повторенная десять раз подряд, становится художественным приемом. Неумение рассказать историю? Неправда, у нас есть замечательные рассказчики, Геннадий Хазанов, например.

Странная эта вещь, советское кино... Несмотря на свою аморфность, оно дало миру то, что еще вчера называлось «авторским кино». В это понятие я включаю достаточно широкий спектр имен и явлений — от Райзмана до Тарковского. Общее для них: безжанровость, известная «бледность» героев в психологическом отношении (к Райзману это относится не вполне), лиризм, контекст, когда главным становится не то, что говорится, а то, что умалчивается (качество, неведомое американскому кино), сексуальное целомудрие, политическая оппозиционность, патриотизм, высокая изобразительная культура, ну и, конечно, неумение рассказать историю (в особенности у Иоселиани и у Параджанова). Да, с помощью таких средств не вскроешь «язвы» и не развлечешь, но настроение уходящей эпохи они передавали почти идеально.

Но это же анахронизм, скажете вы, какие-то деревянные ложки в эпоху компьютеров. А по мне лучше деревянная ложка, ей хотя бы суп похлебать можно, чем неработающий компьютер, но издалека очень похожий на настоящий. Для меня перечисленных качеств достаточно, чтобы сказать следующее: мы, кажется, похоронили уникальную художественную систему. И даже сами того не заметили.

2

Теперь перейдем к тому, ради чего это сделано, и какие новые времена с приложением к ним слова «виват» нас ожидают. Тем более что мы уже частично живем в этих самых «новых временах».

Ну, известно, ради чего сделано... Ради обличения тоталитарной системы, ради свободы, ради общеевропейского дома, который несколько лет назад приказало строить начальство, и т. д. Об этом много уже написано, и много бумаги изведено на сетования, что художники, мол, не могут пользовать свалившуюся на них свободу, впадают в чернуху, в порнуху, в Бог знает что еще...

Меня не интересует вопрос, каким способом они свободу эту пользуют. Меня занимает вопрос о внутренних причинах такого вот рода пользования. Правда, тут уже ответ подготовлен: потому что мы все рабы, гомо советикус, вечные подростки, которые могут повзрослеть лишь при развитом рынке.

Глупо это. И поверхностно. Это ведь идеология шестидесятников. Только не наших, а тех еще, столетней давности, Писарева, Михайловского и К^0. Это они твердили, что «среда заела», что пороки человеческие — от гнусного социального устройства. Казалось бы, Достоевский наголову разбил эту немудреную доктрину. Но нет. И через сто лет мы твердим сами по себе одно и то же: «Рабы мы. Рабы! Все русские — рабы». И пеняем на «совок» да на социализм в целом.

Позвольте здесь заметить следующее. Да, социализм в большевистском варианте вещь дьявольская. Но парадокс России состоит в том, что у нас ни одна диктатура последовательно и полностью не осуществлялась. Всегда оставался какой-то зазор, щель, куда можно было забиться и дышать почти свободно, Наша страна — вроде гоголевского заколдованного места. Сеешь, к примеру, огурцы, а всходит тыква не тыква, дыня не дыня, черт знает, что такое...

Казалось бы, государство чудовищное, махина аж до звезд. Но как в эпоху Петра уходили раскольники в скит и жили по Христовой вере, а не по «антихристовой», так и в эпоху развитого социализма уходили... ну, например, в русскую литературу. (А критики еще сетовали: и чего это они экранизациями занимаются? В самом деле, чего?) Если бы победа большевизма оказалась полной, то эту бы литературу физически изъяли (Гитлер далеко видел), истребив всех людей до седьмого колена, кто когда-либо ее читал.

Не получилось. Не смогли. И мало того, что книжки Толстого не уничтожили (тут спасибо мы должны сказать В. И. Ленину и его статьям, не было бы их, плакали бы мы горше), а еще и в школьный курс включили, заставляли читать оригинал, а в оригинале-то: не убий, не укради, будь образом и подобьем Божьим... И если мы после этого впадаем в непотребство, то не социализм винить тут надо, вернее, не только его, а нас самих.

Рабы? Да, рабы. Рабы своей испорченности, тяги к властолюбию и комфорту. Ослепнуть ведь можно не только оттого, что тебе выжгли глаза. Можно проще — закрыть их, вот и все. И тут уже спрос не с «системы», не с «социальной среды». И придется когда-нибудь отвечать всем нам. Как грозил Галич, «поименно».

Но я, кажется, совсем отвлекся от предмета разговора. Что же делать, я ведь пишу не об эстетике, я о нравах пишу. Любое искусство связано с ними, с проклятыми. Наше кино, к сожалению, тоже. И долгота социального «застоя», по большому счету, не объясняет нынешнего состояния кинематографических дел. Тут приходится думать об истории, о традициях наших, то предаваемых анафеме, то снова вытаскиваемых на свет из дальнего ящика. Даю слово, что через них я снова вырулю на киношную тему, и моя мысль станет яснее.

То, что искусство связано с жизненным укладом и традициями нации, доказывать не приходится. И когда искусство вдруг заболевает, то нужно, наряду с другими причинами, анализировать и эти,— отчего болезнь произошла? Оттого ли, что мы уклонились от этих традиций, или же, наоборот, в самих традициях уже хранилось «змеиное яйцо», из которого и родился наш трехглавый, наш замечательный?..

Трудно говорить о традициях народа, который, подобно иудейскому, разорен, разъят на составные части, и неведома живая вода, которая могла бы все это заново соединить. Однако в той же русской классике сохранены свидетельства народного духа. Да и сами мы не без глаз, кое-что видим и в сегодняшней жизни. Я не хочу сейчас давать оценку тем чертам, которые назову. Достаточно того, что они существуют (существовали), следовательно, с ними нужно считаться, начиная любое дело, будь то в художественной или в политической сфере.

Когда говорят о высокой культуре старой России, то наш разум наталкивается на простейшее противоречие: о какой это высокой культуре следует говорить в почти поголовно неграмотной стране? Сразу же начинается изматывающая дискуссия: нет, неправда, многие из крестьян были гра-

мотные, еще в средние века... До полноте. Дело ведь не в проценте людей, способных использовать букву «ять» по назначению. Дело вообще не в грамотности.

Культура — это способность отличать добро от зла. Черное от белого. Дьявола от ангела. Только и всего.

Бабеля же и Бебеля можно путать друг с другом сколько угодно. Толстой писал не лучше Теккерея. Коронная фраза: «Вошел граф в чулках и башмаках» — может свести с ума любого эстета. Толстовская уникальность — не в литературном качестве письма.

Культура в России была не в грамотности, а в обостренном нравственном чувстве, что и доносит до нас наша литература в период своего расцвета. Это не я выдумал. Об этом писали головы покрупнее моей. И личный опыт мой подтверждает: культуру у нас можно убить не уничтожением какой-либо из книг или всех книг вместе (кроме Евангелия). Культура в России уничтожается убийством нравственного чувства. Может быть, и в других народах так же, я не знаю. Я пишу о своем как о более близком.

Ну что же это за нутряная нравственность, спросите вы, на кой ляд она вообще, будто речь идет не о разумном существе, а о каком-то животном?

Да, конечно. Только не о животном, а о природном. О природном начале в наших душах, заставляющем сладко твердить: «Русский немцу задал перцу». Хотя в конечном счете не задал, да и немец оказался ничего себе человек.

Это «природное» идет от аграрной сущности России. Толстовско-тургеневский дух свежевспаханной земли пронизывает нашу литературу, не говоря уже о чудесном фольклоре. И энергетический потенциал этой общинной культуры столь высок, что даже сейчас, попадая в разоренную деревню, не можешь отделаться от бесконечного обаяния природной жизни, и до сих пор кажется, что в каждом болотце — русалка, а в каждой избе — домовой.

И начинаешь понимать: Россия погибла не только вследствие октябрьского переворота. Она начала погибать раньше, наверное, в конце прошлого века, не сумев «переварить» наступающий город-завод, чей дух был органически противен ей. Казалось бы, самим Богом мы были предназначены оставаться мощной аграрной державой (некстати пришелся Маркс с его навязчивой идеей крупного машинного производства), кормилицей мира, заповедником грибов, ягод, белорыбицы... Так нет же. Не поняли самих себя. От славянофилов с их требованием осознания особой роли этой гигантской страны отмахнулись. От западников взяли самое худшее (потому что оно — легче), что ненадобно было и самому Западу. К чему это привело, известно всем.

Из сказанного вытекает следующее: любой радикальный поворот к возрождению России должен начинаться с вопроса о земле. Это — культурно-историческая потребность наша. Не решив этого вопроса, бессмысленно браться за все остальное. Любые перестройки, обновления и подвижки без земли и свободы возделывать ее обречены.

Как бы мне теперь перекинуть мостик к волшебному нашему кино? Что ж, попробую, основываясь на недавнем впечатлении.

Получаю я конверт. По внешнему виду понимаю, что пришел из Дома кинематографистов. В нем — открытка: двое особей мужского пола сидят на унитазах. Называется «Бля». После просмотра еще и дискуссия критиков, очевидно, обосновывающая появление этого слова социальным контекстом советской жизни. Как говорится, что на витрине, то и в магазине. Смотришь на эти унитазы и думаешь: неужели, чтобы оградить себя от подобного блядства, нужно обязательно выходить из Союза кинематографистов СССР?

Знаешь, что большинство других перестроечных фильмов, выпускаемых кинокооперативами, можно охарактеризовать этим коротким словом. Кто-то за кем-то гонится и, как правило, убивает. Крадут дочерей, любовниц. Блудят. Насилуют. Пьют. Отправляют естественные потребности. Если бы все это приправить еще и антидемократическим соусом, то создастся впечатление, что у большинства фильмов один и тот же режиссер – Александр Невзоров. В просторечии — Глебыч.

Это все так называемая «чернуха». Альтернатива ей — «чистое» развлечение, «Бабник», например, рекламируемый прокатом как похождения ветерана «эротического фронта». Во всех подобных произведениях играют любимые народом актеры. Напишешь — Ширвиндт, а получится — Державин, как утверждал (не утверждал) Гоголь.

Вдруг, словно молния, пронзает весть: такого-то выдвинули на «Оскара». С одной стороны, радуешься за коллегу. С другой — удивляешься, а за что, собственно? Вроде не Бог, и горшок получился не ахти, снизу подгорает, а сверху течет. Но, наверное, получит. И растерянность твоя подталкивает к единственному логичному ответу: это ведь теперь норма. И проблемы сексуальных меньшинств — тоже норма. Не нормально теперь, если просто спишь с женою...

Сейчас я попробую назвать самый распространенный в наших «коммерческих» фильмах (а таких большинство) предмет повествования.

Называется этот предмет коротко: разбой.

Разбой образует сюжет. Разбой диктует художественные средства. Разбой формирует профессиональные отношения «вокруг кино». Как то: один режиссер у другого слямзивает роман, который тот, другой, хотел экранизировать еще лет пять назад. И все об этом знают. Один сценарист выживает друга-режиссера с картины, чтобы самому поставить ее, потому что дело пахнет валютой...

Впрочем, что я говорю? Зачем далеко ходить и «выносить сор из избы»? Включи телевизор и наблюдай разбой в любой развлекательной передаче, где откормленные завитые барашки споют тебе об эскадроне своих мыслей шальных. Свистеть будут, словно с тачанки. Раздетое бабье неуклюже спляшет, а бухгалтер за кадром поставит точку.

Не нужно быть аналитиком, чтобы утверждать: в какие-то считанные годы, а может быть, в один только год произошла блатаризация советской массовой культуры, пришедшая на смену идеологизации.

Как это произошло в стране Толстого и Достоевского, Тарковского, наконец? Из-за чего? Из-за того, что все — гомо советикус, скоты, но только

до поры до времени скрывали свое скотство? «Не верю»,— как говорил Станиславский, когда Немирович сообщал ему, что в буфет привезли воблу. Не верю, и все тут.

Ниже я постараюсь сформулировать свою версию такого прискорбного события.

3

С разговорами о новом классе «партократии» мы, с легкой руки Джиласа, прозевали другой, едва ли не более распространенный класс в социалистическом обществе, который долго находился в подполье, но был все-таки частично легализован естественным ходом исторического процесса.

Этот класс или прослойка (я не силен в марксистской методологии, поэтому термин «класс» употребляю достаточно условно) вырос из воровского мира, который на заре большевистской революции не представлял для новой власти серьезной угрозы.

Революцию в России делали представители двух культурно-политических течений, действующих поначалу заодно: марксисты-западники и эсеры-почвенники. У каждого из этих течений были свои тяжелые грехи. У марксистов — «книжность» европейской теории Маркса и известная оторванность от российской действительности. У эсеров — терроризм и безвинно пролитая кровь. Впрочем, терроризма хватало и у большевиков. Соединившись с эсерами, большевики убедились, насколько народническая идеология не укладывается в теорию Маркса, и быстренько сожрали ее представителей, а заодно с ними и основу нашей культурной жизни — крестьянство, угнав землепашцев на заводы-стройки, в лагеря и ссылки... Это, конечно, всего лишь схема, с пороками, свойственными любой схеме.

Крестьянство, являвшееся потенциальным носителем бунта (пугал большевиков Стенька Разин), было трансформировано до неузнаваемости и практически исчезло с культурно-политической карты России, во всяком случае, в прежнем своем значении. Кто еще мог сказать «нет» новорожденной диктатуре? Троцкисты и бухаринцы не в счет, «народной жизни» за ними не стояло. Наши диссиденты-семидесятники, явив миру несколько высоких судеб и личностей, были слишком малочисленны, чтобы претендовать на серьезную альтернативу властям.

Тогда кто же?

Нам известно, что свято место пусто не бывает. Нашелся бы приход, найдется и поп.

...Этот класс лежал, свернувшись, словно лернейская гидра, в болотце фабричных кварталов, в подземельях домов из красного кирпича, наводя холодок страха фальшивой гитарной струной, накрашенными бровями пьяных девок, собирая силы для решающего рывка, храня свои легенды и устои в устных преданиях, совершенствуя и изменяя организационные структуры сообразно новым обстоятельствам.

Советская власть бездарно прошляпила своих могильщиков, называя их «социально близкими» и сконцентрировав удар на «хилых» интеллигентах да на своей советской бюрократии, когда та начинала уж слишком аппетитно жрать.

История семидесяти с лишком лет будет историей не только сталинских пятилеток и борьбы с оппозицией («Краткий курс истории ВКП(б)»), не только историей ГУЛАГа (А. И. Солженицын), но и историей блатного мира, сформировавшегося в утробе новой власти и опрокинувшего ее со всех трех (четырех) китов.

Историк найдется. Я хочу дожить до того времени, когда эта увлекательнейшая из книг будет написана, и прочесть ее, чтобы заполнить белые пятна в моей концепции.

Пока же мне придется опираться лишь на собственные скупые знания да на интуицию. Продолжаю.

Власть наша славная, кичившаяся своей научной дальновидностью, и правда, время от времени обрушивала на уголовную гидру свой карающий меч. Так к 30—40-м годам была, в основном, уничтожена организованная преступность в форме банд, что сформировалась на сваях «старого» блатного мира (была ли?). Москвичи, наверное, помнят, как в шестидесятые ликвидировали последние притоны в Марьиной роще, да и мой район, прилегающий к «лихой» когда-то деревне Леоново, где я прожил всю свою сознательную жизнь, стал более безопасным.

Уже в андроповские времена предприняли в Москве генеральную чистку подвалов и чердаков за одну ночь. Это что... С «Черной кошкой», говорят, боролись в 46-м целые воинские подразделения. И что же? Вместо отрубленных голов вырастали новые. Преступность матерела и в последние годы стала едва ли переносимой... А тут еще добавилось импортное слово «мафия», более пугающее, чем «консенсус» и «популизм». И начали мы с ужасом оглядываться, ища эту мафию, подключая к борьбе с нею то «бэтээры», то бойкие журналистские перья. И все попусту. Она, словно черт: никто не видел, но есть везде.

В чем же дело? В испорченной нашей природе? Да, испорчены мы врагом человеческим и глупостью своею. Но все же, все же...

А дело простое, как огурец. Власть-то боролась со своей собственной тенью, с отражением в кривом зеркале. Являясь на протяжении множества лет полууголовной, она лишь подливала масло в огонь, питая собственным «высоким» примером своего могильщика. Открыли по России лагерей столько, что количество их начало приближаться к количеству средних школ. Что, преувеличиваю? Может быть. Но то, что эти уголовные «школы» просвещали малолеток, попавших туда по дурости, лучше школ гуманитарных, в этом почти не сомневаюсь. Результат налицо. Сногсшибательный результат.

Еще заставляли блатарей быть опорой лагерного начальства, и все — против «политических», которых и в бурные времена борьбы с оппозициями было кот наплакал.

...Так в недрах феодальной Европы давным-давно народился новый класс буржуазии, постепенно поглотивший свою альма матер и приспособивший ее под собственные интересы.

Так в недрах социалистического общества образовался его могильщик, впитавший и усовершенствовавший «принципы» новой власти, и в годы перестройки вылез на свет Божий.

Кто-то из великих, кажется, Бунин, писал, что порядочному русскому свойственны безынициативность и лень (Обломов). А подвижные и деловые люди у нас — чаще всего прохиндеи. В самом деле, некоторые черты российского патриархального характера, как то: страсть к уравнительности, ненависть к богатству и зависть к тем, кто чем-либо выделяется из общей картины, вряд ли в полной мере подходят к идее рынка.

Но все-таки к началу нынешнего века торговать научились. А работать умели всегда. Купечество с трудом пробивало завалы, среди которых не последний — национальный характер.

Когда же работников физически уничтожили, то... То прикатилась наша сказка к сегодняшним временам, к сегодняшним могильщикам «социалистического выбора», к нашей советской уголовщине. А поначалу вроде бы культурно начиналось.

Помню, года три назад, когда только-только был принят Закон о кооперации, зашел я на знаменитый ныне Рижский рынок, благо живу неподалеку. И возрадовалась душа моя. Тряпья видимо-невидимо. Штаны, кофточки, туфли... Невысокого качества, несколько аляповаты, зато цены... не выше государственных. Можно торговаться, можно сбивать. Джинсы в государственной торговле стоили тогда 100 рублей (дань светлой эпохе застоя). Я купил себе самостройные за 80 и проносил их примерно столько же, сколько носил фирменные.

Продолжался этот ренессанс немногим более месяца. Потом началось вытеснение кустаря-производителя блатарем-перекупщиком. Появились люди иного физического склада. Если кустари были похожи на обыкновенных граждан, с которыми можно было поговорить хоть о погоде, то теперь здесь начал утверждаться тип, что позже проникнет во все поры общественной жизни, доберется до телевидения и кино...

Их можно узнать по внешнему виду, у них своя униформа, свой взгляд, свои манеры. Они кажутся низкорослыми из-за широких плеч. Довольно мордастые, но если вглядеться, то черты многих будто бы сошли с аляповатых плакатов, где румяный гегемон шел куда-то во главе праздничных колонн. Бритые затылки, живые глаза. Там, где появляются они, производство заканчивается, начинается перепродажа уже сделанного, чаще того, что пришло за бесценок из-за кордона.

Рижский рынок, вся сеть бесчисленных кооперативных лавочек, например, в районе метро «Щербаковская», занимается лишь скупкой у населения за бесценок импортных товаров. Будучи по натуре человеком пытливым, я недавно попытался проникнуть в их сомкнутые ряды. Проник в итоге недалеко, но впечатлений достаточно. Вот один, казалось бы, мелкий факт, Видеокассеты они покупают в среднем по 60 рублей минус 20 процентов комиссионного сбора. В итоге ты получаешь на руки 48 рублей, то есть на два рубля меньше, чем стоит у государства советская видеокассета. Продают же они их за 80 рублей[1].

Не хочешь, не продавай им. Только за большее ты в их системе не продашь, она централизована, и цены держат стабильно.

Если не нравится, заводи собственное дело. Но только оно обязательно начнется с взятки. И тебе придется войти в их сообщество, которое у нас почему-то называется рынком. Я же предлагаю более точный термин — общак.

Я не знаю субъективных желаний наших министров, вообще всех тех власть имущих, кто прививает сейчас «рыночные» отношения. Думаю, эти субъективные желания возвышенны и благородны. Однако на деле они пока укрепляют лишь блатаризацию экономических форм деятельности, в который раз отваживая от них работника.

В этом и состоит, на мой взгляд, наша особенность вхождения в ры... нет, простите, в общак. Приходит в голову, что перестройка была начата вовсе не из-за протестов диссидентов, не из-за нарушений прав человека, даже не из-за программы СОИ. Она была начата из-за того, что партию стала вытеснять из экономической жизни уголовщина. Тайные сращения брежневского аппарата с ней имели тот принципиальный изъян, что нарушали закон. Пришлось экономически легализовать этот новый класс. И сейчас сращение идет уже официально, на уровне многих СП. Блатари же действительно хоронят социализм. В этом их историческая миссия. Но правящая партия рассчитывает уцелеть, войдя в пай со своим могильщиком.

Это, конечно, не мафия, а более широкое явление. Мафию, как опухоль, можно отсечь. Здесь же, собственно говоря, и нечего отсекать, так как «отсекание» возвратит нас назад, вернее, это будет похоже на самоубийство. Нельзя же под видом опухоли выбросить на помойку весь общественный организм.

Повторяю, такой ход событий не был, на мои взгляд, запланирован инициаторами реформ. Но он объективно получился именно таким, потому что жизнь не перехитришь. Мы вступаем в свои, особенные буржуазные отношения, фундаментом которых является не высокий уровень производительных сил и производственных отношений (по Марксу), а высокий уровень бандитизма.

Осуждать это бессмысленно. Это нужно принять к сведению и думать, как жить дальше, сводя к минимуму влияние уголовной власти, которая есть общак плюс блатаризация всей страны.

4

Исходя из вышесказанного, попытаемся осмыслить некоторые тенденции сегодняшнего кинодня.

Поначалу казалось, что «музыку» в кино будет заказывать наша либеральная интеллигенция, пришедшая к власти после V съезда. Действительно, когда Бог захочет наказать, он отнимает разум. Как можно заказывать «музыку», не имея денег? Молодцы мы, стратеги, проморгавшие столь простую истину.

Заказывает тот, кто платит.

Кто же платит сейчас? Самые неимоверные и загадочные личности. По стране ходят миллио-

[1] Масштаб цен на январь 1991 года.— *Прим. авт*

ны наличных денег, которые касаются даже таких людей, как ваш покорный слуга.

Впервые я столкнулся с этим явлением полтора года назад, когда привез в один чудный волжский город мою и О. Тепцова картину «Посвященный». Тогда уже было ясно, что прокат «Посвященного» не купит. Но его, болезного, не купила даже Ассоциация киноклубов, которая покупает почти все, что вяло движется и поздно доходит. А это был уже полный крах.

Картина в городе имела успех, но я рассказываю это не в пику прокату и уважаемой ассоциации. Дело в том, что после одного из просмотров мне предложили через посредника... один миллион рублей наличными. На любой новый фильм с режиссером О. Тепцовым.

Я оторопел. От денег легкомысленно отказался (ведь с такими деньгами и фильм не нужен). Начал выяснять окольными путями, кто же эти люди, так вот сорящие деньгами. Оказалось, что граждане Израиля. Но живут почему-то, приняв израильское гражданство, здесь. (Может ли быть такое?) Собираются открыть в этом городе филиал... Красного Креста (странно), построить завод одноразовых шприцев (хорошо, но общая странность нарастает), а параллельно с этим снять несколько художественных картин...

Абракадабра. Чистый розыгрыш. Я бы и рассмеялся, если бы похожие истории не произошли с рядом моих знакомых.

Да и само количество советских фильмов — 400 в год против сотни голливудских — доказывает: вне государства на частные средства сейчас можно снять более дорогостоящую картину, чем, скажем, на «Мосфильме». Причем большинство из этих картин — невидимки, те, что снимаются даже без особого желания выпускать их на экран. Фильмы не выпускаются, а капиталы перетекают друг в друга по какому-то загадочному закону, без особого ущерба для владельцев этих капиталов. Надеюсь, я не очень обижу людей, если скажу: таинственные денежные суммы заработаны при помощи разных... комбинаций, пресекаемых в прошлые времена, но допустимых в нынешние. Возможно, что в этих суммах есть и мои 80 рублей, потраченные на джинсы во время становления Рижского общака.

Итак, 400 фильмов... Естественно, характер вложенных денег отражается в известной степени на характере получившихся произведений. Что доказывает ряд последних премьер в Доме кинематографистов. Отражается этот характер на антураже, с которым премьеры прошли. На публике, в значительной части своей не кинематографической, которая на премьеры эти ходила. На критике, делающей вид, что все это — норма.

(Один мой знакомый режиссер заметил, говоря про сегодняшний ВГИК: «Куда делись умники и книгочеи? Их совсем не видно». Не видно, правда. Потому что они, наверное, уходят в другие области... В какие, остается только гадать.)

И были бы сегодняшние производители вполне спокойны за свое будущее, если бы не организовался АСКИН, явление показательное, где под одной крышей ужились люди новые, олицетворяющие сегодняшние деловые отношения, и люди старинные, идеологи наши, те, кого родная партия рекрутировала во времена оно для защиты от всякого рода Тарковских святого большевистского знамени. И все они собираются прокатывать перестроечное кино. Я с удивлением нашел здесь и Ермаша, и Сизова, и Павленка... Мое веселье возрастало с каждым новым открывшимся для меня именем. Может, и для Кравченко у них место припасено, когда тот спикирует вниз (а может, вверх?).

Удивительное соединение. Сюжет, достойный кисти Айвазовского.

Кто-то понял, что на трех аккордах, да еще сыгранных на бросовой гитаре, долго не протянешь. И решил, монополизировав прокат (легко сказать, но у него получилось!), выбить приблатненных придурков железным американским кулаком. Десятки, а то и сотни американских фильмов, выброшенных в общак, мне думается, окончательно разрешат проблемы советского кино.

Оно просто перестанет существовать. Как ныне практически умерло кино «авторское», так завтра умрет и «коммерческое». Эльвира — повелительница тьмы, сдается мне, кастрирует бабника и утопит в пруду морячку. Вольные деньги перейдут в другие сферы, так как надо быть последним идиотом, чтобы давать их на заведомо проигрышное дело. Начнется общая стагнация отечественного производства, новая эпоха малокартинья.

Если этот прогноз не оправдается, посмеемся вместе, я люблю смеяться. А если сбудется, то...

Впрочем, есть еще вероятность чуда. Россия ведь страна чудес. Тут мне приходится развести руками и приступить к последней главке.

5

Что же делать в таком случае поэтам?

Под «поэтами» я сейчас подразумеваю не тех, кто пишет в рифму или гонит верлибром. Я использую этот термин как использовали его в XIX веке, подразумевая любого творческого, не способного идти на компромисс человека.

Звать тот же XIX век бессмысленно. То, чему посвящена эта статья, явление, органически вытекающее из нашего исторического развития на протяжении семидесяти с лишком лет.

Работать в сегодняшнем советском кино поэту представляется практически невозможным.

Следовательно, перед ним, как минимум, две задачи: физически уцелеть и уяснить себе несколько простых истин.

Этот период не продлится вечно, лет 5—10, не больше. В ближайшем будущем мы будем лицезреть «высокое зрелище»: монополистические акулы начнут пожирать друг друга. Часть из них бесследно исчезнет в этой грызне. Другая уйдет на Запад. Третья цивилизуется и станет надежной опорой для действительного возрождения страны.

Цивилизовываться надо и самим поэтам.

Надо, наконец, уяснить себе, что постиндустриальное общество (как и постуголовное) не отменяет понятия родины, что термин «гражданин мира» родился, по-видимому, именно в социалистической голове, захваченной идеей всеоб-

щей унификации. Америка со своим слепым патриотизмом — живое тому доказательство.

Нужно также понять, что без «квасного» патриотизма, хотя бы и минимального, мы одну шестую часть суши (пусть и с уходом всех остальных республик) не поднимем.

Нужно решительно размежеваться с теми, кто считает, что эта страна должна гореть в геенне огненной за свои грехи. Преисподняя — не нашего ума дело.

На чем может основываться этот патриотизм? Не на квасе, так как он совершенно исчез из продажи. Не на экспансии и великодержавности в государственном смысле.

Года два назад мне приходилось в «Искусстве кино» писать о «русской идее». С тех пор кое-что в моей голове изменилось, кое-что пропало совсем. Я тогда предложил «русскую идею» вообще, «снять» с повестки дня, опасаясь, что выпячивание ее ведет к национализму. Я и теперь считаю, что фашизация национальной идеи — тяжелый грех многих сегодняшних славянофилов. От навязывания своих «высоких дум» всему миру мы должны отказаться.

Однако внутри страны «русская идея», если под ней понимать чувство родины и известные нравственные приоритеты, не устарела. Я раньше недооценивал этого.

Под чувством родины я понимаю прежде всего свободу от комплекса неполноценности перед другими народами и государствами. Запад должен быть благодарен нашему Ильичу — он навел такой страх, что капиталисты начали делиться своим богатством с ранее обездоленными слоями. Сбылось пророчество Чаадаева — Россия действительно дала миру величайший урок. В одном этом, если хотите, ее историческое призвание и уникальность.

Но, думается, не только в этом. До сих пор, униженная и разграбленная, она остается уникальной кладовой плодородных земель, ее недра, при рациональном использовании, прокормят не одно поколение да еще и несколько европейских стран впридачу.

Культура ее не нуждается в рекламе. Уж сколько топтали ногами, например, наш «серебряный век», философскую мысль Бердяева, Флоренского, Булгакова... А все равно, книги их живы, а век, вобравший в себя кроме «серебра» еще и море лжи, издох.

Нужно уяснить себе, что мы, судя по традициям, народ верующий, народ идеалистический. Ни один общак, ни один рынок не должен отменить этого. Нужно хотя бы называть вещи своими именами: бесстыдство — бесстыдством, цинизм — цинизмом, а не прикрывать их туманными ссылками на «постмодернизм», все более вырождающийся в один из видов атеистической ереси.

Нужно быть мужчинами и избавляться от киселя в собственных головах. Когда приглашают на Черемушкинский рынок для обсуждения творческих проблем (почему-то ночью), не идти и не шестерить там, помня, что бал в тех краях правит один, не только оперный, персонаж.

Следует осознать, что полутона и «атмосферу» в кадре мы наработали. Теперь требуется сюжет не одномерно-банальный, как в сегодняшней коммерции, а «многоэтажный», где за рядом бытовых событий прослеживался бы ход небесных светил.

Кино нужны новые идеи. Именно недостаток оных прослеживается, например, в голливудской продукции на протяжении последних 3—5 лет.

С оглядкой на русских классиков (нравственное чувство), на детей своих (они не должны стать людоедами) и на западных мастеров (умение в современной действительности разглядеть «вечный» мифологический сюжет) мы, может быть, еще сумеем сделать что-то свое. Без скуки в зале и мордобития на экране.

Нужно помнить, что русское искусство, выходя из народных корней, было... элитарным в том смысле, что не шло на поводу у пошлости, которая сегодня стоит четвертной, а завтра выбрасывается на помойку.

Только бы набраться терпения и не впадать в панику. Не сегодня и не завтра, но послезавтра — точно сделаем.

Интервью «ИК»

Протоиерей Владислав Свешников

Поэзия и правда

Беседу ведет В. Притуленко

Публикуя две беседы кинокритика Валерии Притуленко с протоиереем Владиславом Свешниковым[1], редакция хотела бы представить ту крайнюю по своей бескомпромиссности и жесткости православную христианскую позицию, которая заставляет всерьез задуматься о паллиативности, а нередко и откровенной непроясненности, расплывчатости бытующих в сегодняшней культурной жизни понятий и представлений. Многие суждения отца В. Свешникова провоцируют на спор. Однако, как нам представляется, очередное чисто полемическое противостояние вряд ли послужит адекватным ответом на ортодоксальный вызов. Вопрос стоит куда более серьезно — есть ли вообще в сегодняшнем идеологическом пространстве столь же цельная, внутренне непротиворечивая, как «доктрина» Свешникова, контрпозиция.

Беседа первая

Валерия Притуленко. Очевидно, что сегодня значительная часть нашего общества возвращается или, по крайней мере, пытается вернуться к традиционным религиозным ценностям. Этот процесс порождает немало проблем — социальных, культурных, художественных,— и далеко не всегда его можно оценить однозначно. Своеобразное «религиозное возрождение» переживает сейчас и отечественный кинематограф. Появилось немало фильмов, впрямую сообразующихся с христианскими постулатами.

Журнал «Искусство кино» опубликовал недавно («ИК», 1990, № 8) подборку материалов, посвященных картинам христианской ориентации. Как вы, будучи священнослужителем и в то же время киноведом по первому своему, вгиковскому образованию, относитесь ко всем этим явлениям?

Отец **Владислав Свешников.** Я бы сказал, что здесь скорее всего действует механизм подмен. Что же касается кино вообще, то сама структура кинематографа противоположна по своему духу структуре религиозного, христианского творчества. Потому что христианское творчество начинается и даже почти все заключается в строительстве нового творения из самого себя. Что же до кинотворчества, то оно построено на принципиально иных основах. Некоторые тексты журнала «Искусство кино», которые вы мне дали прочитать перед нашей беседой, позволяют утверждать, что во многих фильмах и в статьях по поводу этих фильмов совершается, боюсь сказать грубое слово, «спекуляция», но уж, несомненно, манипулирование некоторыми христианскими идеями и текстами из Ветхого и Нового Заветов. Когда нормальный христианин пытается обосновать некоторое свое соображение, он обращается к авторитету Священного писания, но лишь потому, что «свое» — на самом деле не «свое». У архитекторов есть термин «привязка» — привязка проекта к местности. Точно так же привязывается общее понимание строя христианской жизни (который отражен прежде всего в Слове Божием) к конкретным жизненным ситуациям (включая сюда и мыслительные). В наших же примерах обратный процесс. Авторы, имеющие «свои» собственные идеи, не столько даже утверждают их авторитетом Священного Писания; выдержки оттуда и из некоторых других авторитетных источников они используют исключительно для цитатного подкрепления собственных мыслей, собственных идей и соображений. Причем неизбежно в таких случаях и сам христианский строй сознания оказывается в лучшем случае выхолощенным, а в худшем — искаженным. Искаженным

[1] Вторая беседа будет опубликована в следующем номере.

хотя бы потому, что из христианского, условно говоря, мировоззрения выбирается то, что соответствует собственным взглядам автора, не более того.

Между прочим, известное всем слово «ересь» в точном переводе с греческого означает «выбор». То есть из полноты строя христианского знания выбирается некоторая часть, подходящая к строю мыслей автора. При этом искажения даже в словесном уровне могут быть довольно значительными.

Например, статья А. Еремина о фильме К. Лопушанского «Посетитель музея» дает некоторое представление и о картине, и о самом строе сознания автора статьи.

Но местами статья даже в чисто словесном выражении для христианского переживания просто недопустима. Вот например: «Только совместными усилия и стараниями Бога и человека исправляется изломанная *карма* (курсив — о. В. С.) народа». Или: «В духовном отношении стихия сексуальности несет на себе отпечаток коллективного бессознательного, или, по словам апостола Павла,— «ветхого Адама».

Вполне вероятно, что здесь нет намеренного искажения христианского сознания. Но попытка соотнесения ап. Павла и Юнга, даже и чисто терминологическая,— явное манипулирование.

Вся эта «стихия сексуальности, которая несет на себе отпечаток «ветхого Адама», равно как и фразы: «Крест стал символом Исхода», «через жизненные ситуации и через посредников начинало действовать Божественное Провидение» и т. п. представляются не очень грамотным бряцанием христианскими идеями и терминами. Представления иных авторов журнала, например, о смысле христианской жизни, о сущности подвига Христа, умозрительны и фантастичны: «Тема Голгофы, неумирающая тема героического самопожертвования, освященного идеалом общечеловеческого блага» (Пальцев Н. Евангелие от Скорсезе. — «ИК», 1990, № 8) — и свидетельствуют о стоических ощущениях, пронизывающих довольно тривиальный гуманистический строй сознания.

С большой легкостью иные авторы разбрасывают свои суждения о христианстве, в том числе — о раннем христианстве так, словно они в нем ориентируются, как в собственной квартире.

«...Эллинизму,— пишет, например, Л. Аврутина в том же номере о картине Сокурова «Спаси и сохрани»,— наследовало раннее христианство, своим пантеизмом близкое метафорическому сознанию...» Здесь каждое слово обличает слабое понимание и незнакомство с историей древней церкви.

Для Баткина, человека, по-видимому, совершенно нерелигиозного склада, слово «Бог» оказывается скорее литературно-философской, ментальной реальностью, нежели реальностью высшей объективной Личности, реальностью, которую можно описать хотя бы, например, такими словами — Создатель Мира.

Гораздо серьезнее и, если можно так сказать, экзистенциальней христианские ощущения В. Михалковича («ИК», 1990, № 7, статья «Наследники ностальгии»). Но эти экзистенциальные ощущения входят в противоречие с принципиальными, если угодно, философскими возможностями кино, и автор, желая совместить несовместимости этих двух стихий, допускает натяжки.

Так он пишет: «В «Ностальгии» желание героя прозреть осмыслено как устремление на духовную родину, в мир детства, которое синонимично здесь высшей реальности, достижимой — по слову того же Исаака Сириянина,— если человек способен «прийти в первоначальную простоту и незлобие естества своего и сделаться как бы младенцем».

На самом деле «первоначальная простота и незлобие естества» младенческого, о которой пишет Исаак Сириянин, совсем не то же самое, что романтическое литературное устремление в ушедший мир детства. Движение, которое предлагает Исаак Сириянин, как и всякое реальное христианское движение, есть всегда движение вперед, а не назад; есть не тоска по утраченному, а стремление достигнуть реально возможного.

Было бы, вероятно, довольно интересно понять ту психологическую основу современного человека, принципиально далекого от подвига христианской жизни, и вместе с тем строй своей речи не мыслящего без христианских словечек. Едва ли справедливо увидеть в этом только примитивную дань элитарно-духовной моде.

Теперь заметно шире, чем прежде, открылись двери для проникновения в духовные реальности, но личностные, как бы «духовные» установки оказались романтически надуманными, сочиненными на основании собственных интеллектуальных ощущений. Но нельзя не видеть и повсеместные стремления сообразоваться с веком сим, а кинематограф принципиально даже более, чем всякое другое искусство, является неизбежным выражением века сего, в то время как путь христианина есть не сообразование с веком сим, а преображение ума. Тогда-то попытки совместить несовместимое и рождают либо очевидные спекуляции, либо модные словечки, либо такие душевные кентав-

ры, гарцуя на которых, их авторы хотят, не уезжая из земной реальности, въехать в Царствие Небесное.

Можно предположить, что тот же строй души, тот же строй сознания (если только авторы статей достаточно адекватно отражают кинематографическую реальность) свойствен и самим художникам, и их фильмам. Я говорю: «можно предположить» только потому, что, как вы знаете, у меня слишком мало личных впечатлений и о высоких постмодернистских фильмах, и о продукции масс-медиа.

В. Притуленко. На мой взгляд, все-таки был один режиссер, который довольно успешно осуществил попытку прорваться в Божественную реальность, о чем, кстати, писал в «ИК» ваш коллега отец Александр Мень.

О. Владислав. Сейчас, когда еще слишком свежа память о смерти отца Александра, говорить что-либо о его творчестве мне не хотелось бы, потому что дело его жизни завершилось мученической смертью. Вот уж точно — стыд и срам. То ли у всех притупилось нравственное сознание... То ли набегающие одна за другой проблемы личного и общественного характера привлекают слишком много внимания.

Ведь это чрезвычайное событие — убийство священника! Но вот факт: убили священнослужителя, а у большинства — легкий вздох между двумя сообщениями в программе «Время». Назавтра уже мало кто помнит о случившемся.

Как бы ни относиться к богословскому творчеству отца Александра, но его миссионерская деятельность, интенсивность его проповеди христианства почти не знала себе равных в наших условиях. Хотя из этого не следует, что можно согласиться со всем строем идей о. Александра, а главное — принять в целом энциклопедическую по знаниям, но популяризаторскую по сути его ментальность. Кроме того, все, что он говорил о понимании Предания Церкви, Священного Писания в условиях современного мира, у многих православных не вызывает полного согласия, а порой и вызывает полное несогласие. Но это особая тема.

Что же касается его статьи о Тарковском, похоже на то, что она выражает скорее личное, вполне поэтическое ощущение о. Александра. В этом ощущении, так красиво выраженном на страницах «ИК», к сожалению, не видно ничего содержательного настолько, чтобы можно было действительно убедиться, что прорыв в Божественную реальность совершается.

Да и потом как он может быть совершен, если на деле совершается этот прорыв всегда подвигом жизни христианина. Подвигом жизни, который состоит в реальном самоотвержении и в том строительстве новой твари, о котором мы говорили с вами прежде. И тогда, если угодно, подобно тому, как подвигом Паскаля стало завершение им научного творчества после того, как ему открылся живой Бог, художественным подвигом Тарковского могло бы стать сознательное и вольное завершение кинематографического дела и вступление на пути действительно новой жизни.

В. Притуленко. Отец Владислав, вы оставили кино задолго до того, как стали священником. Насколько я знаю, сделали это не потому, допустим, что не были удовлетворены творческие амбиции или не складывалась «карьера»? Тогда почему?

О. Владислав. Очевидно, как раз по тому самому, о чем я только что говорил. Я уходил не из киноведения — из всего строя жизни, который вовлекал меня в служение веку сему. А когда реальность Богочеловека Христа стала для меня единственной спасительной реальностью, все остальное могло оставаться в моей жизни лишь настолько, насколько коррелировалось с жизнью, посвященной Богу. Коррелировалось хотя бы нейтрально, как некоторая возможность в поте лица зарабатывать хлеб свой.

Если же хоть что-либо перестанет коррелироваться, нужно это выбросить из своей жизни. Иначе получается лицемерие.

Кроме того, я не сначала порывал с кинематографом, а потом двигался к Церкви. Я сперва нашел «дорогу к Храму», как теперь это с легкой руки Абуладзе стали говорить, а потом для меня стало невозможным продолжение работы, хоть как-то связанной с мирами иллюзорными, проживание в «доме», где царствуют иллюзии. Тем более что речь шла об описании иллюзорных миров, их анализе, то есть о чем-то вторичном. Я стал искать другое место, по крайней мере, более нейтральное. Произошло это сразу — как только Правда, единственная, реальная, полная и совершенная Правда, овладела мною. Как только стал вправе называть себя ее рабом, ее служителем.

В. Притуленко. А кино, по-вашему, никак не коррелируется с таким служением?

О. Владислав. Мне неизвестна аргументация, которая бы перечеркивала сказанное прежде. И способ существования для христианина, связанного с работой в кинематографе, мне неизвестен и непонятен. Не исключаю вовсе, что он возможен. Иначе всем нужно тогда уходить, закрывать жур-

нал «Искусство кино», закрывать все киностудии. (Конечно, в том случае, если бы все кинематографисты стали вести серьезную христианскую жизнь.) Это, конечно, нереально, я понимаю. И потому-то, вероятно, кино будет продолжать существование.

А вот как нужно бы? Вряд ли можно предложить рецепт, тем более — общий для всех. Но если увидишь живого Бога и начнешь стремиться к Нему, тогда неизбежно задумаешься о всех реальных смыслах своей деятельности. К чему приведет нелицемерный процесс такого осознания у конкретного человека — сказать трудно. Но какие-то изменения должны произойти, это несомненно. Потому что при встрече с живым Богом первое или по крайней мере второе, что приходит,— это сознание греховности минувших лет жизни и желание оставить прежнюю жизнь — в грехе. Следовательно, необходимо движение от греха, необходимо то реальное покаяние, которое будет не просто слезливым, сентиментальным процессом, а возвращением к подлинной жизни.

В. Притуленко. Вот вы говорите о греховности кинематографической жизни вообще. А что же делать, если для сознания сегодняшнего даже и вполне образованного человека, имеющего хоть какое-то представление о христианстве, это не прозвучит достаточно убедительно. На экране творится безобразие, грех. Творится легко, естественно, а порою, как это ни ужасно, вполне артистично и даже талантливо. Кино ведет какую-то странную борьбу за «раскованность» нашего «зажатого» народа. Я имею в виду не только те безобразия, которые мы скромно называем нежным словом «эротика», но и весь тот поток грязи, что в последнее время обрушивается с экрана. Даже мое, например, достаточно закаленное сердце вполне насмотренного, ко многому притерпевшегося кинокритика уже не в состоянии воспринимать. С души воротит, как говорится... Весь строй нашего сознания настолько пронизан грехом, что зачастую мы его не различаем, не чувствуем и не рефлексируем. Этот строй во всей красе, да еще и преувеличенно, экспрессивно экран как бы «возвращает» нам.

О. Владислав. Вы даже представить себе не можете, до какой степени я рад, что вы сами связали проявления этой массовой, по преимуществу кинематографической и видеокультуры со словом «грех». И нужно бы для теперешнего человека найти слова еще более определенные и резкие. Потому, что само слово «грех» заключает в себе нечто архаически непонятное и чужое для тех, кто грехом занят. Да, сознание современного человека среди всех прочих дефектов обладает самым главным: нечувствием греха вообще, непониманием того, что есть грех. Нравственный закон жил и действовал, пока в мире для людей был жив Сам Законодатель, и нарушение нравственного закона, данного Законодателем, осознавалось как нравственное преступление, как грех. Воспринималось как искажение, как разврат, как падение, как — скажем современным языком — энтропия, как хаос, распад. Боюсь, что нынешние люди очень часто этого не чувствуют вовсе. Иначе я не могу себе даже вообразить, на каком нравственном основании люди могут, например, ставить фильмы с такими картинками, глядя на которые человек, не утративший нравственного чувства, должен просто выбежать из зала или закрыть глаза, или закричать: «Что же вы делаете?!» И самое печальное, что почти все молчат.

Ужасно, но по существу молчит и Церковь. Церковь, в которой пока еще не утрачено сознание греха и понимание всей его разрушительной силы, она молчит.

Я бы хотел привести свидетельство Апокалипсиса: «И из дыма вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы. И сказано было ей, чтобы не делала вреда траве земной, и никакой зелени, и никакому дереву, а только одним людям, которые не имеют печати Божией на челах своих. И дано ей не убивать их, а только мучить пять месяцев; и мучение от нее подобно мучению от скорпиона, когда ужалит человека».

Кажется что это такие очевидности, что о них и нечего говорить, но как удивительно точно сказал замечательный русский философ и государствовед Иван Александрович Ильин: «Время XX века, в частности, характеризуется и утратой понимания очевидностей». Очевидность всеобщего распада и хаоса оказывается почему-то совершенно неочевидной тем, кто ускоряет распад.

Если прежде в нашем разговоре я еще мог выражать какие-то свои личные суждения (хотя, полагаю, они тоже были не совсем личными), сейчас я говорю прямо от имени Церкви, говорю как священник, как человек церковный: остановитесь, безумцы и губители! Подумайте и те, кто ничего такого не делает, но молчит. Ваше молчание — хорошее удобрение для возрастания культа греха. Вот что теперь нужнее всего: то, что можно было бы назвать «общественное мнение». В общем-то это явление довольно безобразное, но иногда — употребляемое к добру. Так вот, общественное мнение должно направить так, чтобы мир или по крайней мере лучшая его часть с презре-

нием отнеслись к культивированию греха.

Я бы даже не стал говорить, что продолжение такого рода деятельности ведет к смерти, это смерть уже существующая и разлитая в мире. Это смерть, заражающая своим трупным ядом всех, кто с нею соприкасается. И я бы очень хотел, чтобы Церковь, а вслед за нею все, кто способен слышать Церковь, возвысили свои голоса... Возвысили так, чтобы мерзость и безобразие прекратились.

Я бы хотел еще добавить, что пророк Исайя (а это часть Слова Божия — Ветхого Завета), когда хотел выразить крайнюю степень греха, сказал о людях Содома и Гоморры, что они не стыдились даже открыто рассказывать о своем грехе. Сейчас степень бесстыдства гораздо большая: люди не стыдятся показывать свой грех. Я не понимаю, для меня совершенно непостижима позиция режиссеров и актрис, и прежде всего — актрис, женщин, которые не просто раскрывают свои телеса, но и позволяют делать со своим телом все, что угодно. Позволяют видеть на экране один из самых страшных грехов, какой только существует, растлевающий, разрушающий храм Духа Святого — тело.

Господь Иисус Христос, необыкновенно милостивый к кающимся грешникам, говорит очень строго: «Кто соблазнит одного из малых сих, верующих в Меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили во глубине морской» (Матф., 18,6). Горе вам, соблазняющие режиссеры и актрисы! Не мой вам приговор, а Бога — Иисуса Христа. Вы соблазняете других на грех.

В. Притуленко. В оправдание этих режиссеров и актрис я могу сказать вот что. В сознании современного человека такие истины, как, например, то, что тело — Храм Святого Духа или что человек — это образ и подобие Божие, в лучшем случае являются просто красивыми словами или отвлеченными поэтическими образами. Достаточно привлекательными. Но в смысл их не то что не вдумываются,— эти истины как истины для нынешнего человека не существуют.

Теперь позволю себе повернуть наш разговор в резко противоположную сторону. А как вы относитесь к экранизации Священного Писания? Может быть, в таком качестве кино хоть как-то служит христианским идеям?

О. Владислав. Совсем кратко: у меня резко отрицательное отношение к такого рода экранизациям, особенно к попыткам актерской интерпретации Богочеловека Иисуса Христа. Это невозможно и тогда, когда актер воображает себя христианином, человеком верующим. Ни режиссер, ни актеры не ведают, что творят. Наименее вредны экранизации, представляющие собой простые иллюстрации внешних событий, описанных в Ветхом или Новом Завете. Но и эти иллюстрации по своей природе неизбежно будут неточными, то есть, говоря более прямо,— искажающими смысл евангельских событий. Тем более неизбежно в любом актерском исполнении искажение лица Иисуса Христа.

Единственное, на что в этом смысле дерзало прежде человеческое творчество, это иконопись и богослужебные тексты.

В. Притуленко. А как же светская живопись, например, или литература? Они тоже дерзали изображать Христа, интерпретировать евангельские сюжеты...

О. Владислав. Светская живопись не пыталась создать исполненный высшего реализма и связанный со своим Первообразом образ Богочеловека. Максимум, на что она была способна,— представить свою интерпретацию человеческого лица Богочеловека. В иконе мы видим нечто гораздо большее. Суть процесса иконописания прямо противоположна сути процесса создания светской живописи. Хотя по внешним проявлениям они одинаковы: малевание красками на какой-то поверхности. Но если иметь в виду внутренний процесс иконописания, то он прямо противоположен процессу живописания. Внутренний процесс иконописца — это через отрицание себя, своей греховной человеческой природы выражение высшей объективной реальности. Суть светской живописи и вообще любого светского человеческого творчества, напротив,— самовыражение. Что, конечно, с особенной силой связывается в кинематографе.

Кроме того, сам процесс актерской работы — процесс либо психологический, либо внешний, биофизический. Что касается психологии, то нет ничего более противоположного Христу и христианству. Я бы здесь отметил, к слову: в действительно очень удачном романе Иона Друцэ «Белая церковь» есть целая глава, выражающая абсолютно противоположное тому, что есть на самом деле, понимание предмета. Это глава о святом, теперь уже прославленном Паисии Величковском называется «Час умного делания». Умное делание, по-монашески,— это Иисусова молитва, которая как раз и начинается с полного отвержения психологии. В этой главе предлагается непрерывная пси-

хология, поток сознания! Но Друцэ, конечно, иначе не может себе представить, потому что он литератор, который имеет дело с психологией. Святой же как раз отрешается от всякой собственной психологии. Иисусова молитва основана на апсихологизме.

И еще несколько слов об актерской интерпретации. Пытаться играть Бога — дело опасное. Игры в Бога и с Богом кончаются плохо. Бог есть высочайшая личность. Затеивать же с Ним игры, пытаться Его воображательно представить при помощи некоторых модуляций голоса и движений тела — задача по самой установке дерзкая. А попытка ее исполнить свидетельствует о совершенном непонимании Божественной реальности. И следовательно — любое ее изображение неизбежно будет ложным, какими бы верующими при этом ни считали себя актер и режиссер.

В. Притуленко. А почему это опасно?

О. Владислав. Опасно потому, что это грозит сумасшествием. И неизбежно кончится сумасшествием. Хотя не обязательно в клинической форме.

В. Притуленко. А как вы относитесь к фильму, озаглавленному одним из основных фундаментальных понятий христианства. Я имею в виду «Покаяние» Т. Абуладзе?

О. Владислав. Что касается этого фильма и всей интеллектуально-эмоциональной общественной ситуации, которая возникла вокруг него, или, точнее, центром которой оказалась эта картина,— все это вместе есть замечательный духовно-социальный симптом. Или уж, если применить одновременно и более модное, но все же и более точное слово,— синдром, в котором выразилось странным образом некоторое ощущение обществом, народом своей вины и вместе с тем совершенное нежелание конкретным образом осознать свою вину. Конкретным, то есть таким, чтобы покаяние имело хотя бы минимальные плоды.

Совестливость, стыд, которые очевидно стали проявляться в общественном сознании того времени, когда появилась лента, и вплоть до сегодняшнего времени, просто нашли свой сублимирующий выход в этом фильме. Как, знаете, где-то сказал Хемингуэй: «Я пишу для того, чтобы отделаться». Так вот, общество сделало этот фильм — хотя в нем «виноват» Абуладзе, но это даже не так важно,— общество сделало этот фильм, чтобы отделаться. Чтобы отделаться от своего стыда.

Строго говоря, слово «покаяние» имеет отношение только к христианскому деланию, к христианской жизни. Но в конце концов можно применить этот термин как духовно-нравственную категорию и, соответственно, образ духовно-нравственного делания к людям, не знающим Бога. Это будет означать следующее.

Личностное покаянное движение — это осознание своей вины, неправоты. Причем такое покаяние может быть отнесено к помышлениям, действиям, чувствам, желаниям, имеющим непосредственное отношение к данной личности. Покаяние может быть связано и с ощущением причастности группе, классу, обществу в целом — к народу, наконец. К народу, который жил в неправом строе дел, мыслей, ощущений, желаний. Если иметь в виду общественно-историческую ситуацию, которая сложилась у нас, то нужно очень сильно, до умопомрачения уважать себя, примерно так, как пьяницы — «ты меня уважаешь?»,— чтобы не сознавать: ты, лично ты являешься частью народа, который сам виновен во всех своих бедах. Каждый из нас виноват в том, что жизнь по крайней мере трех поколений прошла во лжи, трусости и предательстве. Мы — часть этих поколений.

С этой точки зрения, «Покаяние» покаянием как раз и не является. В этой картине поиски виноватых идут за пределами внутреннего «я». Ведь то, что происходит на экране, не психологическое, а скорее клиническое (игра с трупом) свидетельство о покаянии. На самом деле это, конечно, не покаяние, потому что в этих странных поступках видно чувство не столько личного стыда, сколько стыда, ну, скажем, кровного. (То есть на описание реального покаяния это «не тянет».)

Ну и, наконец, замечательная эстетическая структура фильма (замечательная, если ее рассматривать автономно), эстетизация горечи, боли, вины и стыда на самом деле сублимирует горечь, боль, вину и стыд в некую красивую, но не соответствующую содержанию форму — как в «Золотом ключике» очаг, нарисованный на холсте.

Несомненно, в фильме есть и кое-какие христианские мотивы, которые можно рассматривать и как сквозную линию фильма. Но все-таки эти мотивы — не более чем символы. Знаки христианского осознания действительности и христианского строя жизни. Очевидно, что намерения у создателей были благие. Но в этом-то и проявляется синдром мнимости, что ли: человек не живет по сути в христианском строе жизни. Он вместо выработки нормального христианского церковного сознания занимается изобретением иллюзорных ин-

терпретаций, связанных с христианством, имеющих отношение к христианскому сознанию, но вместе с тем — искусственных миражей, частью эстетических, частью рациональных, частью исключительно чувственных и иррациональных.

В. Притуленко. Что вы имеете в виду конкретно?

О. Владислав. Если угодно, ту в конечном итоге неправду, которая содержится в финале фильма. Неправду, и потому, что вообще в жизни совсем не всякая дорога ведет к храму. Таким образом это оказывается совершенной литературой. А кроме того, из всего строя фильма абсолютно не вытекает, что теперь нужно идти к храму. Вот когда возникает у человека реальное религиозное покаяние, тогда дорога ведет к храму. Но для этого нужно с большой силой пережить всю глубину своего отступления от правды и добра.

Полное осознание беды, которая в иных случаях проявляется социально, в иных политически, в иных — экономически, а чаще всего так, что соединяется и то, и другое, и третье вместе,— беды, которая властвует над падшим человеческим родом — вот начало покаяния. Освободиться от этой беды можно, только пережив до донышка весь ее ужас и безобразие. Но в конечном итоге от каждой отдельной личности зависит только одно: осознание и стремление. Совершает же дело Бог.

Но и осознание и стремление возможно лишь тогда, когда есть хотя бы неуверенное, начальное, как зерно, ощущение правды — выше человеческой. А уж затем: я не говорю — алкание, но хотя бы робкое оглядывание по сторонам — где она, эта правда?

Наши времена — времена ярких лжепророков (почти каждый, если не носит в себе, то поклоняется такому лжепророку) с глубоким безразличием к правде Божией.

В. Притуленко. И все-таки я бы отнеслась более снисходительно к тем, может быть, неуверенным, робким, движениям к тому, что называется спасением.

Можно ли, например, не заметить того, что сделал в этом смысле Тарковский. Он, пожалуй, пока единственный режиссер, олицетворяющий то, что мы как неофиты называем религиозностью. Его считали и считают режиссером религиозным, глубоко верующим. Его фильм, его творчество называют христианским, православным.

Для меня несомненно, что он шел в этом направлении, шел к христианству, к Богу. Во всяком случае, он был богоискателем. И Горний мир не был ему чужд.

О. Владислав. К сожалению, сам способ существования, формы бытия почти любого художника неизбежно связаны с той греховной вязкой субстанцией, которая обычно именуется гордостью.

А необходимым началом следования за Ним Господь Иисус Христос поставил самоотвержение. «Кто хочет идти за мной,— сказал Он,— тот пусть отвернется от себя и возьмет крест свой». Это первое условие: самоотвержение. И оно-то совершенно не приемлется современным миром. Не приемлется, потому что современный человек раскрывается главным образом в порядке не самоотрицания, а самоутверждения. И самоотвержение, которое возможно лишь на сильных и постоянных путях покаяния, именно потому оказывается невозможным; потому и невозможно принять в точности и полноте правду Божию. Вместо принятой правды Божией сочиняются разные ее интерпретации. И соответственные выражения этих интерпретаций, где угодно: на экране, на полотне, в книге.

В. Притуленко. Боюсь, что не совсем вас понимаю. Если есть христианское мировоззрение, то что же мешает ему проявиться в творчестве. Тот же Честертон, Диккенс да хотя бы и «Хижина дяди Тома». В литературе ведь есть кристально христианские произведения?..

О. Владислав. Примеры, кажется, действительно исключительные. И все-таки вы не совсем правы. Так патер Браун — великолепное художественное изобретение Честертона. Но в каждом рассказе герой — знак; он оценивает ситуацию, являющую повод для серьезной христианской сентенции. Но это уже не художество в строгом смысле слова.

Диккенс, имя которого вы привели, более, чем многие другие, выражал христианское понимание действительности, но ограниченное протестантским ощущением; и он, и тем более упомянутая вами Бичер-Стоу дальше простого христианского гуманизма не пошли. И это — лучшие! А наше время — время преимущественного самоутверждения. Оно оставляет мало возможностей для людей, которые не отказались сообразовываться с веком сим. Сегодня, чтобы быть христианином, как никогда, необходимо преобразоваться обновлением ума — по выражению апостола Павла.

Кроме того, кинематограф в этом смысле создает (даже по сравнению с другими искусствами) особенно трудную ситуацию для тех, кто решился бы идти не только как личность, но и как художник путем христианским. Если почти ко всякому виду челове-

ческого творчества, не преображенного Христом реально (не просто в интерпретациях и в воображении), применимо замечательное английское слово fiction, то произведения кинематографа по самой природе иллюзорны. В самой технологии кинематографического художества есть иллюзорность: монтаж, обратное изображение, статичные кадры, имитирующие движение.

В. Притуленко. А почему вы думаете, что это так существенно?

О. Владислав. Потому что даже технологическая ложь не может не отразиться на конечном результате.

В. Притуленко. Но в конце концов стихи тоже условность, но Пушкин, например, писал далеко не лживые вещи.

О. Владислав. Боюсь, что я не сумел найти точные слова. Я имел в виду не условность. Речь идет о прямо противоположном, об иллюзорности. О стремлении к иллюзорности, которая вместе с тем по технологическим способам ее выявления оказывается принципиально ложной.

В. Притуленко. В таком случае, со строго православной точки зрения, кино не должно существовать. Во всяком случае, игровое. Оно греховно, ложно. Оно никоим образом не может быть христианским, оно не может приблизиться даже к самому краю правды Божией.

О. Владислав. Что оно не может, да еще и в формах адекватных, предлагать действительные христианские идеалы, это-то уж несомненно. Потому что христианские идеалы утверждаются на путях строительства души, начинающей с нуля. А нуль начинается с самоотвержения, с самоотрицания.

В. Притуленко. Получается замкнутый круг: творчество не есть самоотрицание.

О. Владислав. Конечно, творчество всегда самовыражение.

В. Притуленко. Потому надо сразу отказаться от творчества.

О. Владислав. Относительно того, чтобы отказаться,— не мое право что-либо решать и даже советовать. Я могу только предлагать некоторые субъективные оценки. Причем они — по крайней мере по своей резкости — могут сильно не совпадать с теми, что вы услышите от других священнослужителей. Обычно это почти безоговорочно либеральное приятие творчества, пусть и наполненного исключительно интерпретациями. Но я-то полагаю, что всякая интерпретация есть ложь. Эта ложь может иметь разные формы, степени, виды, большую или меньшую очевидность, но так или иначе остается ложью в основе своей.

Не мое право решать, должно или не должно иметь место творчество. Но я считаю себя обязанным поставить вопрос о соотношении человеческого творчества с христианским отношением к жизни.

Интерпретации увлекают человека на ложные пути. И почти никогда не выводят на те пути, которые пролегают хотя бы рядом со спасительными, где слышен голос Бога живого. Впрочем, известно, что безблагодатное движение по полю унылой безбожной безысходности приводит подчас в ужас и заставляет взывать неведомому Богу. И — паче чаяния — взывающий слышит ответ и призыв. Но это большая редкость, да и путь такой к живому Богу слишком кривой и запутанный. Куда лучше — двигаться по прямой, известным ходом. Но существование таких полей безысходности в современном искусстве, может быть, являет единственное его оправдание — не слишком, правда, высокое.

В. Притуленко. И все-таки может ли художник иметь вполне определенное христианское мировоззрение?

О. Владислав. Это возможно лишь при одном условии — отказ от себя.

В. Притуленко. Почему это неизбежно?

О. Владислав. Потому что это условие, предлагаемое Христом. И потому что после грехопадения первых людей вся природа человеческая оказалась искаженной. И для того чтобы получить от Христа дар восстановленной, преображенной природы, необходимо отвержение ветхой. И это всегда болезненный, кризисный, глубокий внутренний покаянный процесс.

В. Притуленко. Вы представляете реальной для человека, который вкусил радость творчества, существовал какое-то время в притягательном, завораживающем кинематографическом мире, возможность навсегда порвать с этим миром и радостью творчества?

О. Владислав. Мне трудно об этом судить. Но то, что вы сейчас сказали, истинный приговор почти всякому творчеству (не только современно-кинематографическому). Ведь действительно одно из основных свойств творческого делания — это чарование. То есть опутывание и самого себя, и того, кто попадет в орбиту художника, такими сетями, которые плетут сирены несвободы. Чарование как бы опутывает паутиной, вводит в мир, где бродят сюрреалистские тени мнимой жизни. Там — разлад. И когда только в воспоминаниях хоть на миг окунешься туда, с какой скоростью и радостью стремишься вновь к чистоте, к свободе, к цельности, ко Христу.

Сергей Добротворский

Наследники по кривой

Если оценивать текущую историю как смену определенных периодов, то в настоящий момент мы явно переживаем конец одного из них. Каким станет следующий, сказать трудно — общественные темпы нынче все равно превосходят любые издательские сроки. Остается вглядываться в недавнее прошлое, находя в нем процессы и тенденции, по всей вероятности нацеленные в будущее.

Оборачиваясь на путь, пройденный со времени судьбоносного V съезда СК СССР, легко убедиться, что кино ринулось в перестроечное пекло «поперед батьки». Многие процессы, свойственные обществу в целом, всплыли в нем раньше, чем в других областях экономики или культуры, хотя маршруты и стадиальность совпадают: покаяние, реабилитация полочного фонда, интерес Запада, подкрепленный престижными фестивальными наградами, деидеологизация и приватизация, свободный рынок. Скорые следствия долгожданных перемен кино тоже пожинает со всей страной: засилие «чернухи» и дешевой кооперативной продукции, неконвертируемость на реальном внешнем рынке и неконкурентоспособность на рынке внутреннем, развал производства и финансовый дефицит.

Мудрить тут особенно нечего, а остается только констатировать, что кино, выпендрившись впереди прогресса, от прогресса и получило. Причем раньше и чувствительнее, чем более осторожные или более консервативные соседи. Но это как раз проблема неопределенного будущего. Настоящее же таково, что, отколупнув с фасада отечественного кинематографа жиденький косметический слой, мы найдем мощные и нетронутые прежние напластования. Груз семидесятилетней «психологической истории» никуда не делся — именно поэтому применительно к текущему моменту правильнее всего говорить не об эволюции, и тем более не о революции, но о мутации. О наследии, которое мы получаем по странной исторической кривой.

В чем состоит наследие? В том, что за истекшие годы у нас сформировалась уникальная в своем роде модель кинокультуры. Ее истоки обнаруживаются еще в середине 20-х и на рубеже 30-х годов, когда жанры — механизмы обратной связи между кино и жизнью — были объявлены буржуазными пережитками, а киноязык подвергся канонизации, причем источником канона стали открытия авангарда 20-х, по-своему подготовившего почву для культового кино следующего десятилетия. Именно он, кинематограф «большого стиля» и «золотого века», выглядит идеальным воплощением советского варианта «важнейшего из всех искусств». Столь содержательная для западного кино игра между мифологией и идеологией здесь неактуальна, потому что экран приспосабливает жизнь не к восприятию отдельной суверенной личности, а к уже отрегулированным массовым запросам. Действительность настолько мифологизирована, а мифология настолько сливается с идеологией, что поступает на экраны прямо и непосредственно, минуя стадию жанровой обработки, будь то приключения одинокого героя, чудесное превращение Золушки или какой-нибудь иной демократический архетип. Постепенно, впрочем, прививаются и свои жанровые новообразования, где исподволь нащупывается архаический подтекст формирующегося советского мироощущения. Появляются историко-революционный, биографический, оборонный фильмы, комедия с коллективным положительным героем и т. д. На этом фоне взаимопроникают авторское и массовое начала. Советские режиссеры лишены пространства для индивидуального маневра, зато они пользуются исключительным правом на нравственную истину в последней инстанции, на санкционированное тоталитарным менталитетом высказывание от имени Истины, Добра и Справедливости.

30-е годы запустили идеально отлаженный кинематографический механизм, где каждая деталь пригнана к другой и все вместе образует непрерывный поток генеральных идей самого справедливого на земле социального строя. Все в этом киноколоссе было разумно

и прекрасно, кроме одного. Как всякое имперское детище, он был рассчитан на века и мог функционировать только вкупе с другими, такими же умными и бесперебойными машинами тоталитарной системы. Система же получала ощутимые удары изнутри и снаружи. Мифологический полуфабрикат деформировался то в пламени военного пожара, то в водах хрущевской оттепели, то под порывами ветра, дунувшего из-за приоткрытого железного занавеса. Но кинематограф работал в прежних ГОСТах, спешно приспосабливая их к требованиям момента. Поворачиваясь «к человеку» в краткие периоды послаблений или укрупняя форму пропорционально «закручиванию гаек».

Естественно, каждое лыко вяжется в строку и ничто не проходит бесследно. Разбалансированный кадр советской «новой волны» откликнется в стилистике «производственных» фильмов 70-х, а камера, двинувшаяся вслед за героем в ранних картинах Хуциева и Данелия, даст о себе знать в батальных массовках «Освобождения» — семидесятнической отрыжке «большого стиля». В этом смысле увлекательно выглядела бы история советского кино, написанная с точки зрения анализа «сквозных» мотивов, стилевых накоплений внутри канона.

К началу брежневской стагнации киномеханизм изрядно поизносился и ослаб. Однако продолжал работать, продуцируя неоднократно описанную ситуацию «безадресного» кино. То есть кино, сделанного по старым рецептам «золотого века», но в условиях абсолютно демифологизированной реальности.

Экран апеллирует к мифологемам победившего социализма, но в эти «сакральные» величины никто не верит. Традиционному западному жанру все еще противопоставляются отечественные суррогаты, вроде производственного фильма или фильма о молодежи (здесь особенно видно, как собственно жанр заменяется темой), но исподволь, контрабандой классический жанр берет свое: в «детском» варианте «Неуловимых», в подарочном новогоднем издании сказок Рязанова или в историко-революционном «Белом солнце пустыни».

Замечательно, что последней попыткой удержаться на прежних позициях становится популярный на рубеже 80-х тезис о «синтезе жанров», формально санкционирующий лучшие достижения мирового кино в творческом поиске кино советского, а на деле отчаянно сдерживающий его на грани потери жанровой девственности.

Пресс идеологии по-прежнему давит и на авторскую режиссуру. Но и это уже иной пресс. Он еще достаточно неповоротлив, чтобы объявлять всякий художественный эксперимент политической диверсией, но уже достаточно разболтан, чтобы контролировать любой обходной маневр. На окольных путях вынашиваются иносказание, косвенная авторская посылка, насыщенные ассоциативные ряды — метафорический язык, имеющий помимо самооборонной функции самодостаточную художественную ценность. Классическим примером такого рода может служить сцена в типографии из «Зеркала»: реалии сталинской эпохи выносятся за легко читаемые скобки, а в чистый «осадок» выделяется невероятное отчаяние и духовное напряжение. Авторство 70-х обращается к притче, метафоре. Рефлексии этой стилевой доминанты провоцируют «прямое кино» Германа и «универсалистское» — Сокурова.

Иными словами, застойный период, предававший анафеме массовую культуру и изощренно глумившийся над кризисом буржуазного индивидуализма, допустил в собственное дряхлеющее тело метастазы и авторского и массового кино. Однако с парадоксальной поправкой. Поскольку жанр снимать было все-таки трудно, а порой и опасно, на него решались только по-настоящему талантливые или по меньшей мере энергичные люди: Мотыль, Митта, Рязанов, Михалков, Говорухин, Гаспаров. И наоборот — фрондерское «уважение к личности» давало право на собственное высказывание даже тем, кто не обладал к тому никакими основаниями.

Это вообще характерный признак культуры позднего социализма. Сравните с литературой: бульварное «чтиво» сочиняли Пикуль и Юлиан Семенов — литераторы, как к ним ни относись, грамотные. Зато тучи бездарностей марали бумагу, прикрывшись громкими словами о самовыражении. Налицо первый симптом мутации, вторжение в имперский организм чужеродных демократических генов, давших нормальное потомство только от самых сильных. Социальные катаклизмы еще впереди, и граждане брежневской державы, обеспеченные всеми гарантиями социализма, могут безопасно смаковать демократические мифы. Потому-то мы так легко прощали нашим экранным суперменам службу в СМЕРШе, а то и в КГБ, что понимали — это все маски, шпионские «легенды», под которыми скрываются мало кем виденные в натуре, но всеми «слышанные» Тарзан и Джеймс Бонд. Потому и воспринимали на «ура» даже плохонькие «истерны», что на безопасном расстоянии вглядывались сквозь них в чужую, заманчивую жизнь.

И вот эта жизнь стала нашей собственной. И новая мифология внедряется в нас уже не эпизодически, а самим строем «перелицованного» бытия. Происходит радикальная смена самой модели — инфантильно-коллективистский архетип сменяется индивидуалистическим: «массовый герой» в жизни и на экране уступает место герою-одиночке, принцип «все за одного» вытесняется принципом «один против всех». В прежнем «истерне» герой непременно возвращался в объятия коллектива, во имя которого и при поддержке которого совершал свои подвиги. Нынче он все чаще удаляется в пустоту, в одиночество, в неизвестность. В детективе и триллере меняется сам характер преступления. Прежде оно непременно было посягательством на общественное достояние — на коллективную собственность (кража), коллективную форму жизни (убийство), наконец — коллективную память (расхожий мотив, согласно которому в уголовщине замешан недобитый военный преступник). Теперь криминальная завязка преимущественно стягивается вокруг изнасилования — преступления против личности в ее, так сказать, необобществленной ипостаси. Наконец, на экране приживаются мистика и секс — абсолютно надличная и абсолютно личная сферы, неподконтрольные социально-идеологическим критериям.

Но тут и выясняется, что прежние мифы, публично отпетые и похороненные вместе с державной киноиндустрией, куда более живучи и долговременны. Метаморфозы нашего сознания можно уподобить психологии подростка, изнывающего под диктатом родителей, но подспудно уверенного в их, родителей, вечности, а стало быть, и в собственной защищенности от главных и больных вопросов. Это — вполне избитое сравнение, но в данном случае оно работает почти буквально: ведь, похоронив родительницу-систему, отечественная кинематография оказалась в положении весьма бестолковой падчерицы иноземных опекунов. Шансов выбиться в Золушки у нее и в ближайшее время не предвидится. Хотя бы потому, что кинокультура, которую мы сейчас примеряем на себя и ростки которой высаживаем на разрыхленной родительской могилке, существует по весьма жестким, проверенным временем нормативам. Едва ли не главный состоит в том, что жанр, бывший у нас прежде дорогой и редкой игрушкой, на каждом шагу выдвигает свои каноны — изобразительные, сюжетные, нравственно-этические. Отступление от любого из них ведет к разбалтыванию всей системы, в то время как советские режиссеры, воспитанные в идеологическом инкубаторе, почитают за высшую доблесть именно отступление от канона любыми средствами. Просто и без затей тиражировать отлаженные образцы низового мифологического кино кажется им либо слишком просто, либо слишком стыдно. Хотя, как выясняется, не стыдно, а главное — не просто, ибо требует, во-первых, средств, а во-вторых, нормального, неамбициозного ремесла.

Кроме того, классические жанровые мифы, это все-таки мифы чужие и их адаптация к существующим представлениям и запросам «коллективного бессознательного» дает странные и непредсказуемые результаты. Так, например, в экологическом триллере Д. Светозарова «Псы» коррекции подвергается схема вестерна. Группа охотников отправляется на отстрел собак-людоедов, бесчинствующих в покинутом жителями среднеазиатском городе. Первая половина фильма разыграна по канонической партитуре. Тут есть и «набор команды», где каждый из участников олицетворяет узнаваемое социальное и вместе с тем мифологическое амплуа (спивающийся интеллигент, вышедший в тираж спортсмен, экс-афганец, работяга — он же «идеалист», «одинокий волк», «циник» и т. д.), есть долгое путешествие по пескам в разбитом автобусе (читай: прерия и фургон, а еще глубже — потоп и ковчег), есть кровавые перестрелки и классический мотив забытой или тщательно скрываемой вины, по мере которой воздается каждому из участников экспедиции. Но как раз здесь заемная схема, не без изящества перенесенная Светозаровым на среднеазиатскую почву, начинает пробуксовывать. Распространенный структурный компонент — трагическая вина — в «настоящем» вестерне индивидуален и изживается на индивидуально-событийном уровне. Ее носитель, как правило, обречен. Но погибает он геройски — либо участвуя на равных в решающей перестрелке, либо заслоняя от последней пули более достойного товарища. В «Псах» вина (гулаговское или афганское прошлое, шовинизм; слепое следование номенклатурной дисциплине) так или иначе коренится в коллективном прошлом и требует дополнительной моральной оценки. Посему и вся вторая половина фильма превращается в бесконечное выяснение отношений, глубокомысленно осененных библейской цитатой о зверях, восставших на людей.

Вообще цитирование Писания выглядит едва ли не типологической чертой текущего жанрового кино. Это понятно. Оказавшись в междуцарствии мифологий и чувствуя, тем не менее, заповедную подоплеку жанра, но

не доверяя ему, режиссеры черпают представления о Добре и Зле из самого надежного источника. Надежного — да. Но, очевидно, несоразмерного.

Так, в «Палаче» В. Сергеева молодая женщина, ставшая жертвой изнасилования, решает лично отомстить обидчикам и сговаривается с темными и загадочными личностями. За хорошие деньги те выполняют просьбу, причем настолько творчески и изобретательно, что интеллигентная героиня начинает раскаиваться. Однако поздно. Оплаченную вперед вендетту остановить нельзя, и героиня вынуждена ступить на тропу войны против ею же нанятых союзников.

Жанровый стереотип здесь разоблачить нетрудно. Презрев «закон для всех», жертва сталкивается с «теневой системой», с «альтернативным законом», безжалостным и неумолимым, и оттого символизирующим ее, жертвы, неспокойную совесть. Излишне говорить, что в буржуазно-демократическом «оригинале» такая коллизия хоть и воспевает личность, способную постоять за себя, но и ненавязчиво намекает на охранительную силу «закона для всех», выйдя из зоны действия которого человек обрекает себя на некоторые нравственные проблемы. В «Палаче» же обителью нравственности, естественно, оказывается церковь, куда героиня стремится всякий раз после очередного злодеяния. Этические мотивы ее действий возносятся на столь недосягаемую высоту, что «привязать» к ним упрямых гангстеров оказывается все труднее. В конце концов режиссер и сценарист попросту сваливают все на любовь, вспыхнувшую в сердце главного душегуба и подтверждаемую им столь жестоким способом.

Заметим, что в «Псах» диспропорция ликвидируется так же лихо. Почти все герои погибают в междоусобной перестрелке, в лучших наших традициях разделяя общую вину за общую кровь. Механизм же жанрового катарсиса крутится вхолостую, потому что персонажи отечественных вестернов и триллеров отвечают либо за других, либо перед Высшим Судом, но никак не сами за себя.

Кто знает, быть может, пройдет время и историки кино будут с упоением отыскивать в картинах Светозарова и Сергеева индивидуальные авторские черты, подобно тому как французская кинокритика 50-х годов находила эти черты в канонических вестернах Говарда Хоукса или шпионских комедиях Хичкока. Пока же самыми удачными оказываются те жанровые работы, где авторская игра как бы дистанцируется, оговаривается заранее, как в чуть стилизованном «Катале» Сергея Бодрова или в подчеркнуто черном «Клеще» А. Баранова и Б. Килибаева. Но эти фильмы не насыщают слой новой мифологии, скорее — паразитируют на нем, предшествуют тому, чего еще нет.

Здесь, впрочем, мы уже вторгаемся на территорию авторского кино, для которого теперь, кажется, наступило полное раздолье. История свидетельствует: развал киномонополий всегда или почти всегда чреват взлетом индивидуальной режиссуры. Так было в 1914 году, когда на руины «Патэ» и «Гомона» пришли Деллюк, Эпштейн и Ганс, так разливалась «новая волна» 60-х. Так бывает при деформациях «нетоталитарной» модели, наше же наследие дает о себе знать не только на уровне низового пласта, но и на индивидуальных авторских позициях.

В гипотезе советское кино должно разделиться на поточное и элитарное. Императивы прежнего официоза, предписавшие всем любить «Солдат свободы» и не любить мелодраму, а на неформальном, но не менее директивном уровне — не любить «Вкус хлеба» и преклоняться перед Тарковским,— уходят в прошлое. Не хочешь Сокурова — и не надо. Это его (что, по-своему, справедливо), а не твои проблемы, так что не умничай и смотри «Звездные войны». Мудрый буржуазный принцип «клиент всегда прав» формирует с одной стороны жанр, канон, поток, а с другой — стиль, язык, штучный продукт. На одном полюсе «улица корчится безъязыкая», на другом — язык, шифр, индивидуальный код.

Но тут-то и выясняется, что психологический состав «верха» и «низа» совершенно одинаковый. Прививка коллективизма слишком хорошо усвоена и массовым мифом, и творческой личностью в отдельности — в той мере, в какой сама личность является результатом сложения мифологических величин. Прямой результат этого сложения состоит в том, что в нашем авторском кино сегодня нет собственно авторского начала, которое прежде обреталось во фрондирующих выпадах против «системы» и игралось больше фоном, нежели самим собой. Мы привыкли думать «за всех», но разучились думать за себя. Из этой элементарной социопсихологической посылки выросли две ярко выраженные «псевдоавторские» тенденции. Первая — «чернуха», безысходная констатация безысходности общей жизни, сладострастное копошение в физиологическом слое. Зона, притон, вытрезвитель, казарма и коммунальная кухня вместе с тем претендуют на печальную символику советской реально-

сти. А значит, и позволяют режиссеру держаться на плаву, не выпуская из рук соцреалистический лозунг о «типическом характере в типических обстоятельствах».

Второй, не менее расхожий, мотив — Апокалипсис, конец света, всеобщий исход. Экологический, нравственный, социальный, но опять-таки неизбежный для всех, дающий право проповедовать некие универсализмы и безликие истины. При этом «чернуха» эсхатологична, а конец света черен до беспросветности, потому что и то и другое камуфлирует растерянность и беспомощность пророков в своем обалдевшем от свободы отечестве.

Без языка оказалась не только «улица», но и «башня из слоновой кости». Апокалиптически мыслящие режиссеры дружно крадут у Тарковского. «Чернушники» одалживаются у Германа. Метафорическая режиссура 70-х явно не дала традиции языка, сколько-нибудь пригодного к бытованию в новых условиях, она осталась боковой ветвью — яркой, но бесплодной. Языковых накоплений нет. Есть только индивидуальные фонды тех же Тарковского и Германа, постепенно девальвируемые ретивыми эпигонами. Поэтому наиболее честными в этом смысле представляются работы, в которых лексические поиски не скрываются, а наоборот, выносятся в саму поэтику. Так происходит у Сельянова и Макарова, наследующих через сценарии М. Коновальчука платоновскую систему наивной «саможивущей» речи, мыслящей азбуки. Сюда же формально подверстываются откровения «параллельного кино», искренне изобретающего велосипед: однако — только формально, потому что за простодушием неофитов нет-нет да и мелькает прагматизм опытных эпатажников и профессиональных «анфан террибль».

Из всего сказанного вырисовывается вполне монструозная картина. Мутации имперского кино дают ублюдочные жанровые гибриды. Авторы проповедуют конец света на пустом месте. А где-то сбоку резвятся «параллельщики», оговорившие себе право жизни после смерти и не упускающие шанса на мародерскую поживу. Завершающим мазком этой кладбищенской живописи мог бы стать самый страшный мутант — широко обсуждаемый ныне отечественный вариант постмодернизма, явленный в культуре, где, по язвительному замечанию американки Аннет Майклсон, и модернизма не было.

Модернизма, может быть, и не было. Но с постмодернизмом, если понимать под таковым состояние «усталой» культуры, отказавшейся от продуктивных функций и уравнявшей все и вся в пространстве относительности, все сложнее. Думается, наша застойная действительность 70-х фабриковала стихийных постмодернистов, ибо тиражировала ценности, в которые не верили даже их прямые создатели, и сообщала пафосу времени изначальный игровой оттенок. Социальная ирония, сводившая в сюжете анекдота генсека, Чапаева и Штирлица, экстраполировалась на более обширные сферы сознания и пронизывала их до дна.

До дна, но не до конца. Наследники 70-х, искушенные перестроечной вседозволенностью, все равно не станут постмодернистами по духу, потому что навсегда обречены «вечным ценностям», которые в брежневские годы ходили наравне с магнитофонным Галичем и машинописным Солженицыным. Расколотый тоталитарный менталитет не может целиком насладиться обратимостью, иллюзорностью игры со всем. В каком-то предельном, итоговом заходе он все равно затребует опоры, ориентира, акцента, подобно тому как «вселенская смазь» «Ассы» и «Черной розы...» рано или поздно выдает в их авторе «шибко душевного» моралиста из времен «Ста дней после детства», а демиургический универсализм «Дней затмения» — опору на культуру «трех Б» (Бах — Босх — Булгаков), при полной заместимости первого звуком органа вообще, а последнего — «Альтистом Даниловым».

Проблема культурного поля встает вообще очень остро. Сколько ни ищи, ни в прошлом, ни в настоящем не отыскать цельный массив, без которого о постмодернизме и говорить-то стыдно. Пока игра разворачивается вокруг только двух явлений: реалий сталинской эпохи и пресловутой «молодежной культуры», худо-бедно представляющей законченную культурную среду. Вероятно, из недр этой среды и выйдет настоящее постмодернистское мировоззрение — транснациональное, урбанистическое, впитавшее и примирившее в себе «высокое» и «низкое», лишенное социальных рефлексий. И главное — владеющее жанровым каноном, лежащим в основе всякого постмодернистского изыска.

Круг замкнулся. Начав с жанра, к нему и вернулись. Вероятно, эту статью надо заканчивать ссылкой на будущее, которое все покажет и все расставит по местам.

Кино меняет окраску. Но под какой цвет оно мимикрирует? Под поблекший оттенок красного или под натуральный — кровавый? Или под неопределенный колер знамен будущей демократии? Ответа пока нет, но обновленный киномеханизм раскручивается надолго. О, неисповедимые пути наследия!

Разборы и размышления

Н. Сиривля,
Т. Сергеенко

Разность потенциалов

Одной из многих утрат советского общества в эпоху перестройки стала утрата «духовного единства», утопии единомыслия и единоверия. Словно утомившись от многолетних и на редкость упорных усилий по вменению советскому народу единственно научного и передового мировоззрения, государство прекратило этим заниматься, и культурная жизнь общества превратилась в конгломерат противоречивых, разноприродных и даже разновременных процессов.

Вдруг обнажилось и стало актуальным все, что отличает друг от друга поколения, нации, культурные регионы; что разделяет нас географически, исторически и духовно. Крушение идеологического монолита привело к чрезвычайному возрастанию роли и значимости периферийных, маргинальных культурных процессов, прежде игнорируемых, вытесненных за пределы официальной культуры.

На окраинах советской империи гибель идеологии, единственно скреплявшей когда-то «новую историческую общность людей», высвободила энергию национального самоопределения, направленную на поиск духовных корней, в каждом случае, естественно, разных. Там прогрессирует процесс распада функционировавшей в течение семидесяти лет искусственно навязанной, бескорневой культурной модели, суть которой заключена в формуле: «национальная по форме, социалистическая по содержанию».

И то, что происходит сегодня в национальном кино,— одно из проявлений этого общего процесса.

Республиканский кинематограф — культурный институт, изначально создававшийся ради того, чтобы нести социалистическое содержание в национальной оболочке средствами одного из самых массовых и доступных искусств. При всем том, что, подобно всем малым кинематографиям, он является безусловным культурным благом, ибо универсальный язык кино дает уникальную возможность включения неповторимого духовного мира того или иного народа в контекст общемирового культурного развития.

Сегодня, освободившись от прежних идеологических функций, а заодно и от прежних мотивов финансирования со стороны государства, кинематограф союзных республик поставлен перед необходимостью заново обрести себя в резко изменившихся обстоятельствах.

Некоторое представление о том, как это происходит в сегодняшнем среднеазиатском кино, дал нам фестиваль фильмов республик Средней Азии и Казахстана, состоявшийся в Ашхабаде.

Мероприятие это было почти неофициальное и довольно скромное. Фестиваль состоялся не сам по себе, а в рамках «круглого стола» гильдии режиссеров, состоялся лишь благодаря усилиям энтузиастов из Туркменского СК и на деньги спонсора — Всесоюзной строительной фирмы «АПИ», что расшифровывается просто как «Александр Павлович Иванов». В конкурсную программу входило всего семь фильмов; не было картин, уже получивших к тому времени международное и общесоюзное признание, не было режиссеров-лидеров, если не считать Хаджакули Нарлиева, выступавшего, правда, скорее в роли гостеприимного хозяина, чем автора-участника.

Однако, несмотря на все это, фестиваль, впервые объединивший фильмы, созданные в перестроечную пору в разных республиках, оказался крайне интересным с точки зрения репрезентации разнообразных и противоречивых тенденций, которыми живет сегодня среднеазиатское кино.

Одна из них — стремление предъявить счет советской системе, выяснить исторический урон, который нанесла она жизни этих народов, стремление «бичевать», обнажать социальные язвы, демонстрируя криминальную изнанку советского строя, для чего как раз среднеазиатская реальность дает чрезвычайно богатый материал... Вторая — попытки делать коммерческое кино, используя апробированные модели популярных жанров, с тем чтобы решить таким образом насущные финансовые проблемы.

Но обе эти тенденции общие, казалось бы, для всего перестроечного советского кино, приобретают здесь достаточно своеобразную окраску, реализуясь на фоне мощного процесса реабилитации, возрождения системы жизненных норм, ценностей и представлений традиционного общества, всего того, что неотменимо существовало в жизни и старательно, демонстративно игнорировалось или «преодолевалось» как «пережиток» на уровне культурного сознания и что сегодня кажется идеальной нормой жизненного уклада, вновь обретенной основой национальной и человеческой духовной самоидентификации.

Наиболее ярким свидетельством этого процесса возрождения традиционного сознания стал документальный фильм «Ислам» туркменского режиссера Э. Реджепова, показанный вне конкурса.

Это попытка создать образ многонациональной религиозной общности, жизни целых народов, проникнутой единым религиозным началом. Здесь не идет речь о зарождении и распространении ислама, о содержании заповедей и догматов, о современных политических установках; религия предстает в фильме не как идеология, но как начало, благословляющее, освящающее все основные проявления человеческой жизни от рождения и до смерти... Тема эта возникает с первых же кадров, когда мы видим, как в ответ на мольбы, обращенные к Аллаху, ловкие руки советских роддомовских нянечек одинаковым движением пеленают все новых и новых черноглазых младенцев.

Режиссер монтирует эпизоды основных мусульманских обрядов, снятые в разных республиках, в разных регионах; мелькают костюмы, обычаи, лица, отличающиеся друг от друга не только по национальной, но и по расовой принадлежности, а губы повторяют одни и те же слова молитвы, одним и тем же движением молящиеся опускаются на колени в мечетях Казани, Баку, Бухары...

Ислам — монотеизм традиционного общества, повсеместно благословляющий и подтверждающий святость устоев добуржуазного, патриархально-феодального жизненного уклада. Не случайно облик этой религии складывается в фильме преимущественно из демонстрации ритуалов, связанных с родовой принадлежностью человека, с физическим продолжением рода,— обрядов обрезания, свадьбы, похорон... Сегодняшнее возрождение ислама, запечатленное в фильме,— свидетельство глубокой неискорененности, крепости, жизнеспособности этих патриархальных начал, что обнаруживает очень значительную, не уничтоженную за семьдесят лет разность потенциалов европейской и азиатской культур, одновременно сосуществующих на нашей территории. Эта разность потенциалов — реальность, с которой нужно считаться, которую необходимо принять, с которой всем нам предстоит жить...

Кстати, выразительность фильма во многом обусловлена свободой самого автора от догматических религиозных запретов, что определило, к сожалению, драматическую прокатную судьбу картины. Обнаженная грудь матери, кормящей младенца, запечатленная в одном их эпизодов фильма, сделала невозможным его экспорт во все мусульманские страны. В основе картины лежит в общем совершенно европейский принцип свободного обращения художника с материалом, и в данном случае разность потенциалов дает положительный эстетический эффект.

Из интервью с кинорежиссером Э. Реджеповым (Туркмения)

— Национальное кино застойных лет (по крайней мере, в Туркмении это было так) всячески «шлифовалось» как центром, так и местными властями. Цензуре подвергалась не только идейная сторона, но само содержание кадра — то ли в нем, что «нужно», или нет. Скажем, героям наших фильмов нельзя было носить религиозные амулеты, говорить: «Слава Аллаху!» и тому подобное — все это немедленно вырезалось. После того как «подчищалось» изображение, начальники с не меньшим рвением брались и за идейное содержание...

Такие вещи, между прочим, и сегодня имеют место. И все же надо понимать: по этому пути национальные кинематографии идти уже не могут...

...Если говорить о специфике национального кино в эстетическом плане, то, честно сказать, я не знаю, что это такое. Мне вообще кажется, что сугубо национального кино не существует — это миф; все зависит от индивидуальности того или иного режиссера... Кино ведь достаточно молодое искусство, а мир меняется ежедневно. Происходит взаимопроникновение культур буквально на всех уровнях. «Ламбада» — и та влияет сегодня на национальную музыку, элементы этой мелодии вплетаются нашими народными музыкантами в песни и танцы, которые они играют на свадьбах... Так что я не стал бы нарочито культивировать именно национальные черты нашего кино. Были бы таланты!

Действительно, использование самых разных эстетических кодов, взятых из арсенала

мирового и советского кино, в поисках языка, на котором могла бы высказаться вновь открывающаяся реальность неведомого азиатского мира, пытающегося вернуться к своим первоосновам, характерно практически для всех картин, увиденных нами на ашхабадском фестивале.

●

Киргизское кино было представлено здесь фильмом молодого режиссера Р. Раззакова «Нокдаун». Этот фильм, лишенный выдающихся художественных достоинств, поставлен в жанре мелодрамы и повествует о сложных перипетиях в жизни и любви некоего молодого человека, вынужденного оставить большой спорт и не могущего по слабости характера заново обрести свое место под солнцем. Замечательно здесь то, что в картине одновременно используются два абсолютно разных принципа драматургического построения, два типа конфликта дублируют здесь друг друга. Один из них является отголоском европейской психологической драмы: герой — жертва собственной слабости и неспособности противостоять враждебным обстоятельствам. Другой, гораздо более традиционный, свидетельствующий о неизжитости мифологем патриархально-фольклорного сознания, на которых основывается, например, индийское кино: герой — жертва коварной интриги завистливого антагониста. Сначала в роли его выступает злодей тренер, который из ревности губит спортивную карьеру молодого человека. Во второй части фильма, действие которой переносится в аул, где герой со своей возлюбленной пытается начать в родительском доме новую жизнь, возникает почти фольклорный образ вредной невестки, которая сплетничает и мутит воду до тех пор, пока, поверив злобному навету, герой не выгоняет молодую жену с только что родившимся ребенком.

«Нокдаун»

Несовместимость, разноприродность этих драматургических конструкций в фильме никак не рефлектируется. Перед нами наивная амальгама, представляющая собой непосредственный слепок определенного состояния сознания, где под тонким слоем общесоюзных веяний обнаруживается мощный пласт традиционного мышления, которое в данном случае не является предметом стилизации и реконструкции, но представляет собой самую что ни на есть насущную реальность.

●

С отголосками традиционного взгляда на мир мы встречаемся и в узбекской картине «Облава на одичавших собак». Это разоблачительный боевик, сделанный с явным расчетом на коммерческий успех, что для национального кино сегодня очень и очень важно.

Из интервью с З. Ройзманом — председателем гильдии кинорежиссеров СК Узбекистана

— «Узбекфильм» в связи с реорганизацией кинематографического процесса разделился недавно на три самостоятельные студии, и в эти три коллектива влилась большая группа молодых режиссеров: Д. Файзиев (его фильм «Сиз ким сиз?» имел успех у нас и за рубежом), Р. Маликов, О. Файтуллин, Ю. Сабитов, Ю. Довлетшин. У ребят этих интересные задумки, они пытаются снимать честное, правдивое кино, и дай Бог, чтобы у них это получилось. Но что будет с этими фильмами потом, я не знаю.

У нас сейчас очень сложное положение в связи с кинорынком. Мы живем в неизвестности, не знаем, что будет завтра. А завтра скорее всего не будет ничего хорошего. Мы уж и не ставим перед собой задачу крупно заработать — хотя бы вернуть затраченные на фильм деньги, хотя бы получить рубль десять за истраченный рубль.

Вот фильм Д. Салимова «Облава на одичавших собак». С ним произошел печальный случай. Хотя картина кассовая, но на кинорынке она не пошла, там сработала какая-то межведомственная пружина. А фильм серьезный, ставящий достаточно сложные социальные проблемы, четко и ясно показывающий, как партийная верхушка, которая не умеет даже толком говорить по-узбекски, продавала свой же народ.

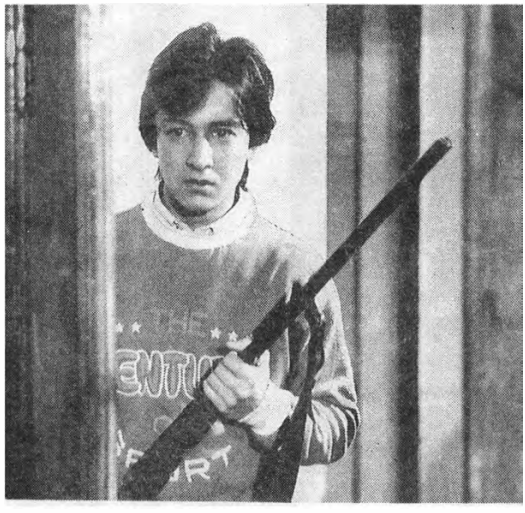
В республике фильм идти не будет, поскольку у нас началась как бы реабилитация Рашидова. Четыре года твердили, что он негодяй, а теперь оказывается, что он чуть ли не герой... То ему устраивают шикарнейшие похороны, то его выкапывают. Потом разбивают его памятник. Одних секретарей сажают, других выпускают. Нам все время морочат голову.

Картина «Облава на одичавших собак» — об этом, и сделана она честно и неравнодушно.

Не стоит задаваться вопросом о причинах коммерческой неудачи этой картины: наш кинорынок — вещь совершенно непредсказуемая. Интересно другое: несмотря на то, что фильм в целом представляет собой своеобразную энциклопедию мотивов перестроечного триллера (здесь и разоблачение партократии, и секс, и насилие, и образ страдающего народа, и даже дикие собаки — символ деградации природы, знак экологической беды), сюжет фильма все-таки далек от канонов жанра, предполагающего, как правило, смертельную борьбу одинокого волка с насквозь прогнившей системой. В данном случае суть действия — бесконечный нравоучительный диалог отца — мелкого участника преступлений республиканской мафии, и сына, который разрывается между чувствами уважения и почтения к отцу и невозможностью его не осудить. Норма патриархальной морали, подаваемая как абсолютная ценность, становится инструментом обличения общественной неправды, социальный конфликт превращается в трагедию разрыва прямых родственных связей, что окончательно подтверждает кровавый финал, который ставит точку в этой истории. Когда номенклатурный охотничий замок, где происходит действие, подвергается нападению наемных убийц, в завязавшейся перестрелке сын, целясь в бандита, смертельно ранит отца.

Мотив случайного отцеубийства ведет нас в архаические глубины мифологии рода, где подобный разрыв ближайших родственных связей есть следствие некоего нарушения в структуре целого мироздания. Это — кара судьбы, акт восстановления универсальной справедливости. Данный пласт мифологических представлений лежит гораздо глубже, нежели мифология индивидуальной ответственности, являющаяся основой жанра в американском и европейском кино, где герой, как правило, собственной судьбой расплачивается за нарушение нравственного закона.

Родственная кровь, пролитая в финале картины,— убедительный знак того, что здесь перед нами — результат наложения прогрессивной перестроечной идеологии на мировоззренческую и нравственную систему, в ко-



«Облава на одичавших собак»

торой непосредственные родственные связи еще важнее абстрактно-социальных, где человек еще не выделен как некая индивидуальность из природно-патриархального целого.

●

Поскольку фестиваль проходил в Ашхабаде, помимо фильма «Ислам» нам довелось посмотреть еще несколько туркменских картин.

«Ченч» — короткометражная лента режиссера М. Алиева (его дебют в игровом кино) — трогательная новелла о короткой и несчастливой любви между юной проституткой, вывезенной на природу высоким номенклатурным начальством, и местным пастухом, простодушным туркменским Кандидом, который воплощает начала здоровой народной нравственности. Как явствует из названия, в основе картины лежит мотив подмены, переодевания, иронического наложения друг на друга

примет разных культур. По просьбе телевизионщиков, приехавших снимать передового чабана в естественном окружении, проститутка надевает национальное платье, снятое, в свою очередь, с женщины — секретаря райкома. Та вынуждена переодеться в срамную джинсовую мини-юбку и, сидя в заточении, пока идет съемка, разглядывает себя с помощью крохотного зеркала в новом обличье со смешанными чувствами любопытства, зависти и ханжеского негодования.

Интересно, что против мини-юбки, как и

«Манкурт»

иных женских прелестей, обильно представленных в кадре, создатели картины ничуть не возражают. Однако мотив эмансипации плоти звучит здесь в унисон с прославлением нравственных ценностей традиционной культуры. Лишь только легкомысленная девица превращается в фольклорную туркменскую красавицу, на наших глазах начинает разворачиваться как бы сказочный, идеальный вариант ее судьбы, где есть место для высокой и нежной любви, самопожертвования, благородства и поэтических прогулок вдвоем на ахалтекинском жеребце. Правда, до конца этому варианту осуществиться не дано. Номенклатурная мафия в конце концов силой разлучает влюбленных.

Советская власть предстает в картине как нечто в высшей степени бесчеловечное и разрушительное, как губительная сила, которой должно быть противопоставлено что-то идеально правильное. И на месте этого идеала в сознании легко и естественно, несмотря на манкость веяний западной цивилизации, обнаруживается сказочно-идиллический образ патриархального народного быта...

Новый фильм Ходжакули Нарлиева «Манкурт» в конкурсе не участвовал, вернее, в последний момент был снят по просьбе режиссера, однако же стал заметным явлением фестиваля. Картина представляет собой весьма характерную попытку интерпретации айтматовской легенды как мифа об Идеальном Прошлом, явившем совершенное состояние традиционного социума.

Новелла о манкурте, интерпретированная в романе как трагическая метафора современного состояния сознания, здесь избавлена от каких бы то ни было современных аллюзий. Конфликт, перенесенный в легендарное прошлое, приобретает совершенно абстрактный характер столкновения абсолютного добра и абсолютного зла: мудрости, нежности и любви, лежащих в основе жизни того кочевого племени, к которому принадлежал манкурт до своего пленения, и насилия, доходящего до беспредела в деяниях жестоких врагов-варваров, несущих гибель и разрушение. Конфликт этот реализуется исключительно

внешним образом, на уровне противопоставления образных мотивов. В первой половине фильма, когда сцена экзекуции, превращения человека в манкурта, перемежается видениями прежней его счастливой жизни, перед нами с одной стороны — нежные, яркие ткани одежд и шатров, ласковые улыбки, тихое журчание реки под сенью деревьев и с другой — жестокие, загорелые лица, свист бичей, обильно текущая кровь, хриплые стоны истязуемых, распятых на палящем солнце в страшных головных уборах из вывернутой верблюжьей шкуры.

Все дальнейшее не менее декоративно: путешествие матери на белом верблюде, причудливые пейзажи лунной пустыни, античные развалины, среди которых она находит сына... Представление о трагичности происходящего внушается нам прямым перенесением финальной сцены, когда мать погибает от стрелы сына, не узнавшего ее, на арену полуразрушенного древнего амфитеатра. Внутренний, душераздирающий трагизм айтматовской легенды как бы отходит на второй план. Перед нами классически уравновешенный, замкнутый в себе мир, где торжествует надличная справедливость, где вопиющее нарушение космического равновесия немедленно карается и жестокий хозяин манкурта тут же наказан гибелью собственного сына (мотив, отсутствующий в романе Айтматова), где утверждается незыблемость и вечность идеальных норм природно-социальной гармонии, воплощенной в легендарном Прошлом, разрыв с которым, собственно, и делает человека манкуртом.

С неожиданной стороны предстают перед нами парадоксы современной эволюции традиционного социума в двухсерийной телевизионной картине Ходжадурды Нарлиева «Мускал». Это детектив о советской наркомафии, своего рода туркменский «Спрут». В целом — не слишком искусная компиляция давно знакомых детективных мотивов. Все сюжетные линии, выходящие за пределы Туркмении, не представляют здесь какого бы то ни было интереса.

Зато история противостояния следователя и местной мафии развивается довольно неожиданным образом. Честный следователь — фигура откровенно условная, перенесенная сюда из совершенно иной системы социальных отношений. Его действия не имеют убедительных рациональных или психологических мотивов, кроме вполне абстрактного утверждения, что он хочет работать честно.

Поначалу он, как и положено, внедряется в преступную среду, и в результате ему удается даже посадить какого-то более или менее крупного мафиози... Ему, естественно, угрожают, он отправляет в безопасное место свою семью и выходит на контакт с главарем мафии. Тут-то и выясняется, что воюет он не с мафией, воюет он со своим народом.

Крестный отец здесь — уважаемый аксакал, к которому люди приходят кто за мешком лука, кто — долг отдать, кому-то нужно помочь совершить кровную месть, кому-то вернуть сбежавшую из дома невестку... Его сила основана не только на продажности

«Пришелец»

официальных органов или грубом нарушении признанного обществом закона; основой его власти оказывается глобальное несовпадение законов писаных и неписаных, унифицированного законодательства единого огромного государства и законов традиционной народной жизни, законов шариата, кровной мести, калыма и так далее.

Эта сила, естественно, не может не быть мафиозной, однако борьба с ней имеющимися в наличии средствами абсолютно бессмысленна. Исход борьбы предрешен, и к финалу из фильма уходит всякое детективное напряжение, движение его приобретает совершенно эпический характер: кажется, уже не чья-то злая воля, но рок, некая универсальная дисгармония, разлитая в воздухе, становится причиной гибели одного за другим всех главных героев картины.

Перед нами впечатляющий пример разрушения европейской жанровой модели вследствие перенесения ее на совершенно иную почву. Здесь невозможен не только

счастливый исход борьбы честного одиночки против преступной системы — здесь проблематично само возникновение подобного конфликта. Человеку нечего отстаивать в индивидуальном противостоянии с миром, личность еще не выделена из традиционного социума, который, однако, уже отмечен чертами кризиса и разложения. Человек здесь — заложник разлагающегося общества, с которым ничего не может поделать...

●

Таджикское кино на фестивале представляли две картины: «Пришелец» режиссера П. Ахматова и «Боль любви» А. Тураева.

«Боль любви»

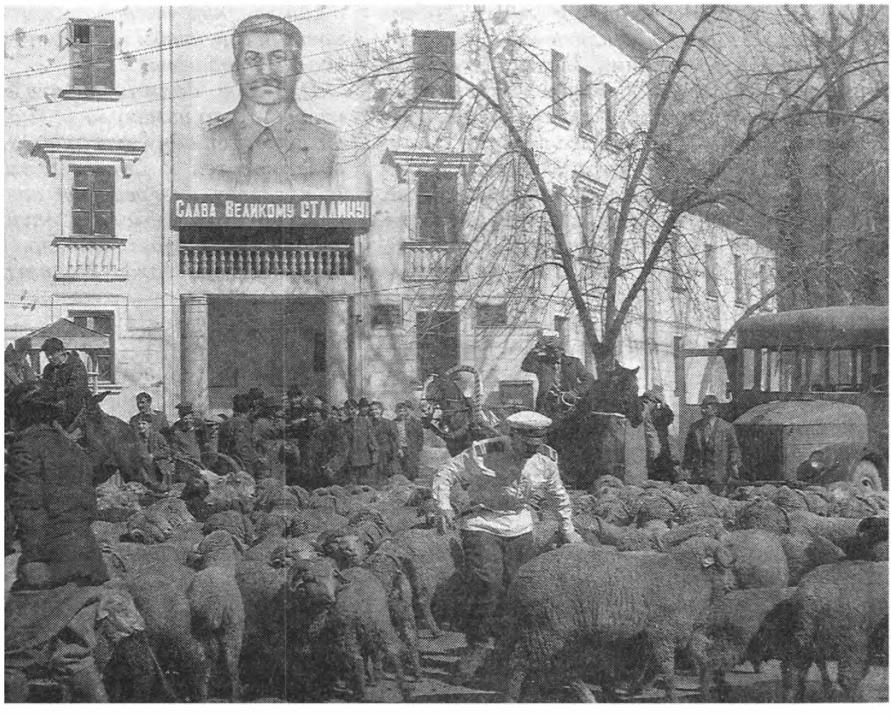
«Пришелец» — фильм с детективной фабулой, снятый при этом в жанре некой социально-психологической медитации. Это своеобразная история «хождения в народ», попытка интеллигента, утратившего смысл существования и почву под ногами, прикоснуться к стихии подлинной народной жизни, в роли которой здесь выступает мафия, владычествующая на восточном базаре.

«Хождение в народ», то бишь на дело, связанное с ограблением поезда, заканчивается трагически: герой, в силу своего инфантильного индивидуализма не способный подчиниться законам уголовной дисциплины, вызывает зависть и ненависть всех членов банды, срывает дело и в результате оказывается убитым.

Нужно сказать, что герой этот (психологически убедительно сыгранный узбекским актером Ш. Иргашевым) со всеми его интеллигентскими комплексами, безответственностью и неприкаянностью — отнюдь не новость для нашего кинематографа (своеобразное наследие 70-х годов). Совершенно новым и неожиданным оказывается здесь фон: эта мафиозно-базарная среда — переплетение формальных и неформальных, законных и незаконных экономических и социальных связей, являющихся неотъемлемой частью народной жизни... Этот странный образ затерянного в провинциальной азиатской глуши райцентра, где работают одни только женщины, а мужчины торгуют на базаре, где поразительная красота пейзажа сочетается с унылой обшарпанностью ненадежного распадающегося быта, где мумия святого в пещере, и священное дерево, обвязанное цветными лоскутами, и ржавые бочки, и неуютная, неухоженная гостиница — все вместе складывается в картину неустроенного, искаженного, люмпенизирующегося общества. Картина эта благодаря удивительной операторской работе Р. Пирумова воспринимается нами так же, как и героем, с необыкновенной чувственной, осязаемой конкретностью.

Но дальше порога непосредственного чувственного восприятия проникнуть в эту реальность нам не дано из-за того, что сюжет, организованный вокруг личности центрального персонажа с его крайним эгоцентризмом, никак не может стать инструментом анализа действительности, герою глубоко чуждой. Действительность эта со всеми таящимися в ней противоречиями так и остается болезненно ярким тревожащим видением, завораживающим объектом медленного, тягучего созерцания.

«Боль любви» — картина, получившая главную премию фестиваля, снята в неореалистической эстетике нашего национального



«Балкон»

кино 60-х годов. Однако конфликт ее типичен именно для времени перестройки: советская власть, механизм насилия тоталитарного государства предстает как стихия абсолютного зла, которая разрушает гармонию традиционного общества.

В данном случае заслуживает внимания именно то, как это сделано.

Действие фильма происходит во время войны в крошечном таджикском селении, откуда забирают на фронт председателя и на место его, с безмятежного согласия всех жителей, для которых председатель — пятая спица в колеснице, должность совершенно незначащая, городское начальство назначает убогого, хромого деревенского бездельника. Семена корысти, зависти, зла, таившиеся в его ущербной душе, при нормальных условиях никогда не смогли бы вырасти здесь до размеров общественного бедствия, но, поддержанные общегосударственной стихией зла и насилия, они развиваются в страшную силу, которая губит и разрушает этот девственный островок первобытной гармонии.

Новый председатель на глазах у всех совершает множество самых неблаговидных деяний, однако общество долго сопротивляется стихии зла, исповедуя принцип ненасилия. Оно остается все тем же, все так же господствуют здесь в отношениях между людьми смирение и любовь, все так же не отвечают они злом на зло. Они терпят до последнего: лишь после того, как председатель насилует пятнадцатилетнюю девочку и она предпринимает попытку самосожжения, следует акт возмездия; юноша, влюбленный в нее, поджигает дом председателя вместе с ним самим и уходит в горы.

Мир в этом фильме рушится, но не подвергается порче. Перед нами трагедия попрания благородства, красоты и любви, воплощенных в самом образном строе картины: в пейзажах, залитых солнцем, и в цветущих деревьях, в огромных, ласковых глазах женщин, кутающих платком нижнюю часть лица,

в стройности босых ног, легко ступающих в теплой, нежной пыли, в красоте убогого, нищего быта... Камера, фиксирующая этот мир как бы врасплох, с документальной непреднамеренностью, представляет нашему взгляду множество удивительно прекрасных вещей — дивные цветастые платки, украшения, множество старинных украшений (их сдают жители села на покупку то ли танка, то ли самолета), ручные ковры на фоне глинобитных стен... Тем более страшное, шоковое впечатление на фоне всех этих гармоничных картин производит эпизод самосожжения, единственный в картине снятый с жестким натурализмом.

При всей своей традиционности, а быть может, благодаря ей, фильм «Боль любви» кажется счастливым исключением на фоне той всеобщей деградации, которая является основным предметом изображения в нашем перестроечном кино. Здесь нет ощущения безнадежности, угнетающего чувства растерянности и страха. Добро и Зло встречаются на равных в трагическом противоборстве, на фоне экзотически прекрасной реальности, запечатленной с почти документальной достоверностью, конкретностью и простотой.

Из интервью с кинорежиссером А. Тураевым (Таджикистан)

— Сегодня на нашей студии работают много молодых режиссеров, которым мы даем полную свободу: снимайте, что хотите и как хотите. Деньги сейчас найти легко, кругом спонсоры, которые пока еще рады помочь. И тем не менее можно всерьез говорить о кризисе нашего кино, поскольку фильмы снимают однотипные, «модные»: с «чернухой», кровью, насилием, «порно» и прочее. На такой моде кинематограф держаться долго не может. Когда на этом фоне появляется человек, который снимает кино про свой народ, про свою историю, про то, что его действительно волнует, невзирая на явную некассовость будущего фильма, это воспринимается как событие.

Я думаю, не стоит очень уж пессимистически смотреть на кинорынок. Если сегодня у нас есть пятьдесят зрителей, которые хотят смотреть некассовое кино, то завтра это может быть полный зал, и рынок будет обязан на это реагировать. Ведь если каждый день есть даже самый вкусный заморский фрукт, в итоге это надоест. В конце концов, зрителю понадобится кино человеческое, доброе, поэтичное. И если сейчас находятся люди, которые, несмотря на конъюнктуру, такое кино делают, мы должны их оберегать и поддерживать.

Я посмотрел здесь прекрасный фильм К. Салыкова «Балкон», снятый в 1988 году. В нашей республике его до сих пор нет, значит, прокату он не нужен.

У нас сегодня по всем направлениям и фронтам идет политизация. Когда человек искусства становится политиканом, это, я считаю, страшно. Искусство должно быть вне политики. Есть другой жанр, который справится с такими проблемами и быстрее, и талантливее, и честнее,— публицистика. Неужели для художника нет более важной и близкой темы? Посмотри, как живет твой народ, как он таскает на своем горбу воду в кишлак, как он гробит свое здоровье и здоровье детей, чтобы прокормиться,— разве все это не проблемы?

Я думаю, должно пройти лет пятнадцать, чтобы что-то изменилось. Иногда человек годами читает одну макулатуру, а потом вдруг возвращается к Достоевскому, к Толстому. И к театру интерес еще возобновится, и к кино. В этом смысле я оптимист. Я всегда говорю: нам будет тяжело, может быть, и детям нашим тоже. Но потом обязательно будет лучше.

●

Пожалуй, из всех картин, увиденных на фестивале, «Балкон» казахского режиссера К. Салыкова в наименьшей степени связан с проблемой возрождения традиционной культуры. И потому что действие его происходит в годы всемерного сплочения, а не распада «новой исторической общности», и потому что культурная ситуация в Казахстане — нечто совершенно особое, она гораздо более репрезентативна для всей советской культуры в целом, нежели для культуры отдельного региона. Думается, что наш энтузиазм при встрече с фильмами казахской «новой волны» объясняется во многом как раз тем, что запечатленная в них жизнь оказывается естественной, органичной метафорой всей нашей бесконечно провинциальной, убогой и противоречивой действительности, несколько смещенной за счет усиления в этой картине неотъемлемо присущего ей азиатского элемента.

«Балкон» появился накануне подъема казахской «новой волны» и вполне может быть отнесен к ней, по крайней мере, по уровню мастерства и свежести взгляда на мир. Однако фильм этот имеет какую-то странно несчастливую судьбу: он не дошел до зрителя, практически не имеет прессы.

Эта картина в стиле «ретро», поставлен-

ная по автобиографической прозе О. Сулейменова,— о послевоенном детстве поколения, вошедшего в историю под именем «шестидесятников». Внутренне он подчинен задаче достаточно традиционной — показать становление характера на фоне минувшей жизни, воссозданной с жесткой достоверностью, но в то же время не без некоторой ностальгической интонации. Фон этот складывается из множества мотивов. Это сложная, запутанная и опасная жизнь, в которой наверху — репрессивный механизм государства, поглотивший отца героя, внизу — клокочущая полукриминальная стихия, разбуженная войной, амнистией и общим каким-то ожесточением, раны войны, боль одиночества, атмосфера надежды и отчаяния, нищета убогого, но спаянного коммунального быта, и среди всего этого дети, мальчишки, взрослеющие в неустанной и героической борьбе воюющих друг с другом уличных группировок...

В фильме есть странное, напоминающее о постмодернизме сочетание изобразительных мотивов из фильмов 50-х годов: интерьеры с этажерками, полосатые пижамы, постовые в галифе, женщины в носочках, сияющие огни кинотеатров,— с «германовским» уровнем правды, которого кино достигло в гораздо более позднее время: трущобы, жестокость кровавых стычек, уголовное подполье, аналша; сочетание интернациональных подробностей советского уклада и остраняющего влияния Азии,— удивительно тонкое сочетание знакомого и незнакомого, легко узнаваемого и открывающегося нам впервые.

Однако социальный фон при всей его полифоничности и достоверности здесь не главное, он соотнесен с личностью и представляет собой лишь сумму обстоятельств, в которых происходит формирование человека. Главное здесь — сам герой, и это придает всей конструкции добротную устойчивость традиционного воспитательного романа.

Все это делает фильм безусловно заслуживающим внимания явлением искусства, каковым он и был признан, наконец, на фестивале, где получил вторую премию жюри и специальный приз спонсора.

Из интервью с кинорежиссером К. Салыковым (Казахстан)

— Замечательная идея — организовать этот фестиваль и одновременно «круглый стол», чтобы поговорить о наших проблемах, чтобы определить, во-первых, состояние и уровень сегодняшнего советского кино, и, во-вторых, какое место в нем занимает кино республик Средней Азии и Казахстана.

Мы обязательно должны быть в союзе, в контакте. Сегодня у многих режиссеров опускаются руки: что делать, о чем снимать, чем заинтересовать сейчас зрителя, вкус которого во многом извращен созерцанием облегченной продукции с обязательными элементами насилия, «порнухи» и так далее. А наша «чернуха», где обычно насилуется тема,— это, на мой взгляд, еще хуже, это самая откровенная спекуляция, зарабатывание денег на общем горе.

Если говорить о моей картине, то для меня важно было сделать фильм, который был бы проникнут духом общности людей вне зависимости от их расовой и национальной принадлежности В моем фильме есть и русские, и евреи, и казахи, и корейцы. Это просто люди, которые не могут жить друг без друга.

Во все времена, начиная с шекспировского, шестнадцать лет — переломный возраст, время осознания меры ответственности перед собой и другими. Этот период насыщен драматическими поворотами в сознании, в мироощущении. Я взял это поколение — поколение Собчака, Олжаса Сулейменова — и попытался понять, что их формировало, что сделало из них людей.

Сейчас многие не знают, о чем снимать кино, на что ориентироваться: все меняется чуть ли не каждый день. Я убежден: вера в добро, честь, любовь, надежда — даже в трагических произведениях — должны восторжествовать.

●

Добавим ко всему сказанному, что сам Ашхабадский фестиваль и царившая на нем атмосфера стали осуществлением того, что хочется назвать абсолютной нормой межнациональных отношений: когда отношение к другому есть проявление не только терпимости и благожелательности, но глубокого, захватывающего интереса; когда встреча с иной культурой оказывается фактором, с неизбежностью обогащающим твое собственное мировосприятие, путем приближения к познанию целостности мира в его, к счастью, неисчерпаемом разнообразии.

Знакомство с сегодняшним состоянием среднеазиатского кино убедило нас в том, что традиционное и национальное отнюдь не является в нем «уходящей натурой», как утверждал недавно критик Е. Марголит в своей интересной статье, посвященной национальному кинематографу[1]. Специфика кинемато-

[1] Марголит Е. Прощание с уходящей натурой.— «Киносценарии», 1991, № 1

графа Средней Азии глубоко укоренена в самой жизни, ибо традиционное общество, продолжающее существовать вне социальных тенденций, развивающихся в Европе начиная с Нового времени, было сильно деформировано здесь за годы советской власти, но лишь в очень незначительной степени подверглось европеизации. Может быть, поэтому попытки создания жанрового кино по европейскому образцу терпят, как правило, неудачу, жанровые каноны претерпевают мутацию, сталкиваясь с иной, более архаичной мифологией.

Наиболее плодотворной оказывается, как и раньше, поэтика cinema verite, позиция доверия к органическому течению жизни, которая здесь сама по себе бесконечно интересна, ибо содержит клубок удивительных социокультурных парадоксов, имеющих отношение к глобальным проблемам и нашей страны, и всей человеческой цивилизации.

Портреты

Андрей Плахов

3 х 2 — темные лошадки

Одно из самых увлекательных занятий — наблюдать рождение чего-либо, имеющего художественный объем, форму, плотность, буквально из ничего. Не так уж часто кинематограф дает нам эту возможность, занятый амбициозными спиритуальными играми либо, наоборот, ширпотребовской поденщиной.

Радость, которую вызвали у профессионалов первые набеги казахской «новой волны», объяснима именно дефицитом органической пищи с натуральным вкусом и запахом. Мы перекормлены неаппетитными суррогатами, но также и синтетическими деликатесами, которые смотрятся почти бестактно на обнищавшем столе.

В погоне за призраком свободы кинематограф теряет легкое дыхание, становится прагматичным, угрюмым, несмотря на остросюжетный и эротический «оживляж». А та его часть, что чурается грубой конъюнктуры, тоже все более погрязает в сетях творческой зависимости — от правил унылого «хорошего тона».

Помимо общего кризиса наблюдается глубокий декаданс отдельных школ — национальных, региональных, стилевых. Отчасти он связан с резким скачком самосознания на всех уровнях — индивидуальном, общественном, национальном. Сколь тесны стали рамки традиционных культурных канонов, показывает судьба поэтико-метафорического кино, лебединой песней которого прозвучало «Покаяние».

Декаданс всех известных доселе стилей отражает все оттенки нигилизма, распада, хаоса вокруг и внутри нас. Это особенно заметно там, где традиции были крепки. Скажем, грузинское кино, отличавшееся жизнелюбием и философичностью (его не зря называли островком Ренессанса и античности), являет в последнее время анемичную монотонность и холодный эстетизм. Похоже, это связано со все углубляющимся, воистину экзистенциальным чувством одиночества, которое испытывает грузин и в среде кавказских народов, и в постылом здании распадающейся империи, и в мире вообще.

Наиболее полнокровен — насколько он может быть полнокровным — декаданс ленинградской школы. Он разворачивает целый спектр стадий и форм угасания — от тотального апокалипсиса до клеточного некрореализма, от самосожжения души до самоубийства мифа. Но и за этой «полнокровностью» уже видна черта, которую переступать опасно. Переступишь — и бесповоротно завязнешь в зоне, обжитой когда-то в доисторические времена Тарковским и Германом, потом Лопушанским и Сокуровым, потом Алимпиевым и Тепцовым, и наконец — Невзоровым и рок-ансамблями, имеющими обыкновение присвоить себе звучное имя типа «Сталкер».

Ничего похожего на подобную «иерархию деградации» не встретишь в новых казахских фильмах. На них не висит много-

слойный груз усталости, долга, мессианства. В них не культивируется смерть, не мифологизируется распад, не эстетизируется отчаянье. Кино в Казахстане не накопило этих комплексов. Правда, как признают сами молодые авторы, «сейчас у нас тенденция к отчуждению»[1]. Признание принадлежит режиссеру фильма «Влюбленная рыбка», а ведущая с ним интервью А. Гербер сравнивает общий дух молодого казахского кино с атмосферой классических фильмов Антониони. Но тут же оговаривается: «Если вспоминать Антониони, то в его картинах было ощущение духоты. В вашей же картине, наоборот, есть воздух и есть импульс куда-то идти».

Разница очевидна, хотя если пересмотреть фильмы Антониони сегодня, они вряд ли уже покажутся «трагическими манифестами некоммуникабельности» или «красной пустыней эротизма», как не без пафоса величали их когда-то. Да нет — трогательные и грустные истории, наполненные тоской по человечности и стильными кинематографическими саморефлексиями. Позднее мастером такого рода кино, примешав к нему еще сентиментальности и немного иронии, стал Вим Вендерс. Не случайно именно к нему чаще всего привязывают казахскую «новую волну», даже чаще, чем к С. Соловьеву. Но и Вендерс для молодых казахов служит скорее стилевым ориентиром, сигналом (почему бы и нет?) интеллектуальной моды, окном (почему бы и нет?) в Европу и сквозь Европу — в Америку.

Гуд бай, Америка, о...

«Трое» и двое

Теперь — напрямик — к предмету этой статьи, предмету как бы изначально двойственному.

Бахыт Килибаев и Александр Баранов — еще недавно дуэт дебютантов в режиссуре — сегодня имеют солидную фильмографию из трех не похожих одна на другую (и не похожих на остальные другие) картин. Быстрые темпы работы выделяют их из числа режиссеров новой генерации. И это важно. Никакая «новая волна» не может долго наступать единым фронтом — она, как все романтическое в своей основе, рассеивается, размазывается, разбивается о рифы суровой реальности. О том, что «волна» вообще существовала, а не пригрезилась в туманном пейзаже, обычно можно с уверенностью судить, когда она уже схлынула, что-то принесла и что-то унесла с собой. Она, но не индивидуальные творческие всплески ее зачинателей; и каждый из них волен выбрать свой путь, свою стихию, с «волной», как правило, имеющие уже мало общего.

Вот почему до тех пор, пока не появились новые полнометражные работы Р. Нугманова, С. Апрымова, А. Карпыкова и других авторов, интересно о себе заявивших, анализировать «казахский феномен» можно лишь с большим допуском приблизительности.

Килибаев и Баранов за короткое время успели сложить свою, отчетливо просматриваемую модель кинематографа. Может быть, они интуитивно почувствовали, что вдвоем у них вдвое больше шансов. В условиях ограниченного студийного пространства, где дорога каждая единица, количественный фактор особенно влиятелен. И пусть сегодня ситуация изменилась, кооперативные кинокомпании — такие, как «Катарсис»,— открывают перед молодыми соблазнительные перспективы, и наши герои делают, тоже в рекордные сроки, двухсерийный боевик «Клещ». Пусть говорят — и авторы подтверждают это,— что они практически уже размежевались в работе, что Баранов преимущественно делал камерную мелодраму «Женщина дня», а Килибаев в то же самое время напирал на сложнопостановочного «Клеща» — это дела не меняет. На сегодняшний день мы имеем три фильма, не только подписанные двумя именами, но и скрепленные общностью художественных ощущений.

Первый из этих фильмов носит название «Трое» (числа три и два вообще значимы в нашем сюжете). Он вырос из короткометражного студенческого задания и сохранил в себе черты короткого жанра — анекдота, побасенки, байки. Соль анекдота вовсе не в том, что один из троих героев-бичей подрядился выполнить каскадерский трюк и чудесным образом перепрыгнул через несущуюся машину. Гораздо важнее, как другой герой — такой же безнадежный маргинал — отстоял свое человеческое достоинство, проявив при этом истинный артистизм. Недаром картина первоначально называлась «Фофан»: речь шла о том, как беззащитный старикашка отомстил своему обидчику — самодовольному кладовщику, надавал ему несколько сотен фофанов (щелбанов), а тот терпел и не пикнул, прельстясь денежным гонораром. Речь шла о

[1] Карпыков А. Пришло новое поколение.— «Искусство кино», 1990, № 9.

различии приоритетов: одному ничего не стоит подставить лоб, унизиться, если за это заплатят, другой готов поступиться последним грошом, только бы не упасть в собственных глазах.

Вообще и в фильме «Трое», и в предшествовавшей ему «Игле», где Килибаев с Барановым были сценаристами, нетрудно обнаружить надежную подкладку старой доброй морали — вполне интернациональной и надрелигиозной. Когда трое неприкаянных странников, связанных бескорыстной

«Женщина дня»

дружбой, удаляются в финале в степное марево, за кадром звучит «Аллилуйя», смешиваясь с мусульманскими молитвами. А навстречу им на дороге появляется другая троица — женщина, мальчик, ребенок в коляске... Это и красиво, и трогательно, и в духе гуманитарного мышления, которое вряд ли основательно называют новым.

Новое здесь — в контексте нашего кино — другое. Как раз те увлеченно выполненные украшения и узоры, которые образуют поверхностную ткань этой экуменической притчи. Каскадерские трюки, гордые проезды машин по горным дорогам, напряженные стрелки спидометров, надписи, с компьютерной шаловливостью возникающие на ветровом стекле.

Драки, пожары, погони, ужасающее падение со скалы, которое венчает решительная, как штопор, надпись: это конец.

Конец — словесная графика, кинематографическая игра. Конец, ничуть не похожий на тотальный апокалипсис. Радость от соприкосновения с предметным миром, где занятно и существенно все — и ржавая пивная бочка, и банка сгущенки в экспедиционной кладовке, и бутылка «горючки» на опохмелку. Это, как и задающий тон картине блатной ретро-шлягер «Гоп со смыком», создает поле совсем иных культурных значений, нежели величественный библейский пейзаж или божественная «Аллилуйя». При этом не возникает ощущения эклектики. Все сущее — создано оно природой или цивилизацией — равно достойно того, чтобы быть запечатленным, укрупненным, поданным в своей физической сверхреальности.

В этом действительно видны зачатки новой эстетики, уже далекой и от стилизованного «потока жизни», и от набивших оскомину советизированных конструкций с обязательной фигой в кармане. Наша традиционная критика оценила непосредственность мироощущения и «нерукотворность», с какой оно реализовано на экране. Критики, поколенчески близкие Килибаеву и Баранову, настаивали на том, что это не просто непосредственность и не просто нерукотворность, а тонкое искусство постмодернистского синтеза. Так или иначе, «Трое», кажется, устроили всех, а двое дебютантов, вынесенных на поверхность казахской «волной», устремились в большое плаванье.

Женщина года

«Женщину дня» мне довелось увидеть в Милане, где она участвовала в программе кинорынка и по стечению обстоятельств была показана вместо увенчанного призами «Такси-блюза». Публика без особого энтузиазма начала смотреть неведомую казахскую картину. Смотрела тем не менее с интересом: никто не покинул зал, впрочем, опасаясь, быть может, хлынувшего ливня. После просмотра спрашивали: кто автор этого странного фильма, где так много и длинно поют. Поляк, сидевший рядом со мной, задумчиво произнес: видно, что режиссер — очень талантливый человек, но... уже продался.

Конечно, вернувшись домой, можно в охотку порассуждать о том, как эстетически возвышается низкий жанр за счет пленительных экранных натюрмортов — гранат, помидоры, лимон, корейская морковка, вся роскошь восточного базара. Можно обдать презрением Н. Лукиных, усмотревшую в фильме апофеоз воинствующей пошлости («Экран и сцена», 1990, № 51). Можно прочувствовать терпко-сладкое обаяние зву-

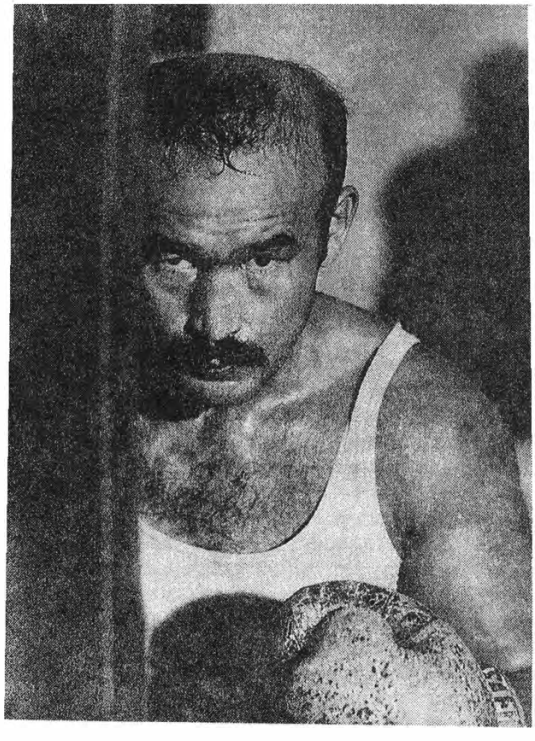
чащей рефреном незамысловатой песенки: «Я зову вчерашний дождь, чтобы не знать новых потерь. Где он, мой случайный гость, где он сейчас, где он теперь?» Зарубежным прагматикам от кинематографа эти тонкости и изыски постмодернизма, боюсь, недоступны. Однако и для них нашлось нечто любопытное в картине.

Прежде всего в ней есть образ города — еще одного советского мегаполиса, поистине уникального по смешению укладов, стилей, этносов. Архитектурный пейзаж Алма-Аты соединяет протяженный пространственный масштаб и память о величии восточных царств с показушной гигантоманией брежневской эпохи, с бестолковой анархией перестройки... Ленивая замедленность традиционных ритмов взрывается нервными синкопами индустриализации, нэпманизации, эмансипации. Фильм берет как данность всю эту советскую эклектику, пытаясь вырастить на древе соц-арта грубовато-изысканные плоды чуждого нам поп-арта. И кое-что вырастает.

Саму историю, рассказанную в «Женщине дня», мы как будто уже немного знаем благодаря... тому же Антониони. Роль фотографа Томаса из «Блоу ап» исполняет здесь некто Волохов — доморощенный мастер рекламно-эротических фотокомпозиций. Правда, он больше погружен не в философию своей профессии, не в поиски утраченной реальности, а в заурядные мужские игры, имеющие целью обвести вокруг пальца жену, тещу и любовницу. Богу богово... Сама любовница — по-современному активная «женщина дня» — перехватывает функции героя и выходит один на один с таинственным и непостижимым смыслом творящейся вокруг бессмыслицы. Хрупкий, но независимый и гордый юноша стремительно вторгается в ее жизнь, наполняет ее риском и опасностью, а в финале тихо сползает по стене подворотни, простреленный неведомо за что вездесущими мафиози, не оставляя даже пятна крови. Где он, мой случайный гость?..

Весь заполняющий пространство фильма модерновый антураж — элитарный мир фотоателье, агрессивные проходы манекенщиц на модной экспозиции, томительные вечеринки с иностранцами и местными хозяевами жизни — вполне сочетается с чисто советской пошлостью, которой фильм нисколько не стыдится, охотно утрируя ее шлягерами типа добрынинского «Не сыпь мне соль на рану...» Можно бы слегка и посыпать для остроты, но авторы предпочитают индийскую сладкую приправу. И ничего — съедается.

Здесь самое время поставить сакраментальный вопрос: а где национальная специфика? Говорят, это чисто московское кино, недаром же и юный герой, похожий на мальчика Бананана, носит майку с надписью «АССА», и поют в фильме среди прочего про черную розу — эмблему печали. Некоторые даже утверждали, что «Женщина дня» поставлена по осколкам сценария, написанного С. Ливневым для С. Соловьева, что выведенный в титрах сценаристом Павлов и есть на самом деле не кто иной,



«Клещ»

как Сергей Ливнев. Выяснить истину оказалось почти невозможно, ибо как Ливнев, так и Павлов (в одном или двух лицах) к моменту написания статьи скрылись в прериях Америки.

Осталась женщина дня — Алика Смехова, которая, на мой непросвещенный взгляд, имеет все основания стать в советском кино женщиной года. Говорят, в Индии ее уже признали «мисс Бюст», и действительно, молодая актриса демонстрирует выдающиеся качества. И вот уже совершенно не важно для престижа казахской «волны», что внешность у нее скорее библейская.

Хотя алма-атинские женщины считаются одними из самых красивых, этот эффект достигнут, как мне рассказывали, тоже не в последней степени за счет смешения кровей.

В общем, меня совершенно не смущает некоторая «беспочвенность» экранных композиций Килибаева и Баранова. И я даже благодарен им за то, что в их фильме нет большой казахской темы, да простят меня мои алма-атинские друзья. Это бестактное соображение возникло после прочтения одной статьи, где утверждается, что мы, коллеги-критики, прозевали в соловьевской «Черной розе» большую русскую тему. До сих пор я слепо верил создателю этой замечательной картины, что она снята в жанре маразма. Теперь выясняется, что маразм прошит большой русской темой или сама тема прошита маразмом,— уже запутался.

Беспокоит в «Женщине дня» совсем другое. Не был ли прав ехидный поляк на дождливом миланском просмотре? «Трое» оставляли вопрос открытым. Вольно было полагать, что авторов интересуют старые, как мир, этические коллизии: цена свободы и братство изгоев, человеческое унижение и человеческое достоинство. А киношные фишки и финтифлюшки нужны лишь для контраста естественной и искусственной жизни, «подлинного» и «мнимого».

Вторая картина показала: жизненные проблемы как таковые не занимают воображение режиссерского тандема. А если занимают, то скорее повернутые своей сугубо эстетической плоскостью. Но вместе с тем их явно занимает тайна зрительского успеха. И они горят желанием эту тайну постичь. В результате происходит сознательное, почти насильственное сближение авторского стиля и жанрового стереотипа. Рождается новое, пока еще угловатое образование, в котором мелодрама с присущей ей надрывной любовной нотой оказывается всего лишь иронической прививкой к легкомысленным стилевым упражнениям. Ирония разрушает доверие к жанру, а сами упражнения лишь свидетельствуют о кинематографической одаренности авторов, которые не очень знают, как этим даром распорядиться.

Мужчина на все времена

До сих пор двое балансировали на качелях — от вендерсовско-антониониевских киноигр с «универсальной» реальностью до соловьевских игр с реальностью неповторимо советской, от европейского абсурда до азиатского маразма. Жизнь поставила их перед выбором: пора определиться, товарищи.

«Клещ» — вполне убедительная попытка самоопределения людей реалистически мыслящих. Реклама, сопутствовавшая этой картине, показывает, что взят твердый курс на завоевание отечественного рынка.

В фильме есть герой — капитан милиции Ахтанов (актер Абдрашит Абдурахманов). Это мужчина на все времена — атлетичный, аскетичный одинокий волк, вступающий в поединок не на жизнь, а на смерть с коррумпированной системой. Ему немного не хватает американского обаяния, но этот недостаток искупается налетом восточной загадочности. В финале, прежде чем быть приконченным в милицейском лифте, он стреляет в своего усталого симпатягу-начальника, неуловимо похожего на бессмертного папашу Джо.

Папаша Джо хотел хорошего — чтобы и волки были сыты, и овцы целы. Не его вина, что Ахтанов оказался несговорчивым максималистом, сующим свой нос в вотчину наркобизнеса. Впрочем, чтобы герой не показался чересчур идейным и принципиальным борцом (наподобие Гдляна), авторы придумывают для него более личную, разумеется, вполне благородную мотивировку противостояния. Чтобы он не был совсем уж одинок на протяжении двухсерийного фильма, дают ему в помощь ловкую исполнительную подругу — знакомую нам «женщину дня», равно прекрасную в постели и на ответственном задании. Здесь ей уже не грозит перспектива стать женщиной года: выполнив свою служебную функцию, она безропотно исчезает из фильма, а в другой раз сам Ахтанов довольно грубо гонит ее вон: женщина, знай свое место в суровом мужском триллере, где льется кровь и трещат кости.

Как водится, у героя есть напарник: санитар из больницы, всю жизнь копивший компромат на дельцов наркомафии. Как водится, между ними вспыхивает сентиментальная мужская дружба, и, как водится, санитар в самый решающий момент погибает вместе со всеми уликами. Санитара играет Сергей Попов, сценарист и актер «Астенического синдрома», который также лихо прыгал через машину в картине «Трое». Артист своеобразного флегматического обаяния, он становится одним из запоминающихся знаков кинематографа Килибаева — Баранова. Как и Алика Смехова, как и Вадим Ефимов, сыгравший юного героя в «Женщине дня» и мелькнувший теперь в эпизоде в «Клеще».

Как мне объяснила критик Вика Белопольская, такого рода знаки — неотъемлемая

часть поэтики постмодернизма. Вообще мне чрезвычайно повезло, что мы смотрели этот фильм вместе, и очаровательная соседка терпеливо акцентировала мое внимание на узловых моментах кинематографического текста. Сначала это был поданный крупным планом тюбик зубной пасты, которая выползала наружу с волнующим эротизмом. Потом это был график движения машин, который битый час вычерчивал капитан Ахтанов с целью проникнуть в зловещую механику преступления. Наконец, это были памятные по предыдущим картинам обильные фруктово-овощные натюрморты. На мой консервативный вкус, все эти прелестные находки беспощадно тормозили интригу и должны были привести в полное недоумение зрителя, для которого фильм делался и рекламировался. Но проверить гипотезу было невозможно, поскольку в зале нас было только двое (о, роковое число!) — Вика Белопольская и автор этих строк, и обоим фильм нравился все больше и больше.

Будучи человеком внушаемым, увлекающимся и не доверяя до конца своей объективности, а с другой стороны, демонстрируя клеветникам серьезное отношение к популярным жанрам, я повторно посмотрел «Клеща» в кинотеатре «Москва» в присутствии незнакомой публики. И он не разочаровал меня, хотя и посеял ряд вопросов.

Прежде всего, как и следовало ожидать, зал зевал, когда его заставляли созерцать все, не относящееся к сюжету. Но не надо думать, будто реакция была лишь на стрельбу и на погоню. Лучше всех, по-моему, прошел совершенно незначительный эпизод, где главный герой просит своего приятеля из милиции раздобыть для него важную информацию из эмвэдэшных досье. Тот сначала отнекивается, говоря, да на кой мне эти заморочки, у меня семья, дети, но быстро дает уговорить себя за литр коньяку. Потом, уже отъехав, высовывается из машины и кричит: «Только учти, коньяку! И пью один, без тебя!» Натуральность этого проходного персонажа, его лексикона, манер да и самой ситуации создает эффект, необходимый жанру не менее, чем косметические уловки!

Мне, как и моим молодым собратьям по перу, вполне симпатичны веселые хулиганские приколы — вроде той зубной пасты, или мяукающего шарика, или еще какой-нибудь стильной белиберды, до которой не додумался бы даже сам Соловьев, не говоря о его более респектабельных коллегах. И дело не в том, что нечто подобное я где-то недавно встречал — то ли у Люка Бессона, то ли у Лео Каракса. Единственная проблема, что у пресыщенных французов эти модные штучки падали на усталую почву доведенного до совершенства криминального жанра и вообще — доведенного до изнеможения всеми мыслимыми «волнами» кинематографа.

Что касается Килибаева с Барановым, единственная традиция, на которую они могли опереться,— это традиция милицейского «совкового» истерна, который исторически выдохся, не успев накопить своей археологии и мифологизировать свои стереотипы. Здесь впору пожалеть, что эти двое начали путь на заросшем сорняками культурном пустыре.

Если в «Троих» они не без успеха попытались использовать маргинальный фольклор, а в «Женщине дня» — поэзию восточного мегаполиса, то эстетический бэкграунд «Клеща» оказался слишком худосочным для полноценного коммерческого зрелища. И бедный критик снова встает в тупик, если он не хочет в который раз восхищаться эластичными деформациями предметов и элегантной имитацией жанровой полноценности.

Трижды два — по-прежнему темные лошадки. Художественный итог трех фильмов, снятых двумя режиссерами, оказался непростой задачей. Отнюдь не претендую на то, что мне удалось ее успешно решить, но утверждаю, что искать ответ было интересно. Думаю, что и самим авторам процесс поиска не наскучил, что именно движение методом проб и ошибок придает их сознанию художественную напряженность, которая не обернется тяжеловесностью.

При всех выгодах бесцензурного существования сегодняшним молодым впору посочувствовать. Они пришли в мир, отягощенный непосильными обязательствами и облегченный чувством никомуненужности. Мир, где нет свободы, потому что не регламентирован статус личности. Мир, где мифы существуют не в качестве опор культурной памяти, а в виде живых предрассудков. Здесь ничего не стоит попасть в ловушку «ложного движения» (так называется фильм Вендерса). Здесь — «в этом небезопасном мире» — следует передвигаться крайне осторожно (этому учат Хичкок и Вуди Аллен, никогда не бывавшие в СССР).

Это — не предостережения. Это — ощущения, которые разлиты в самих фильмах Килибаева и Баранова. Это — ощущения, относящиеся, конечно, и к жизни как таковой, но все-таки больше — к странной жизни кинематографа.

Дискуссии

Правда и неправда документального кино

Теоретический клуб «Свободное слово», работающий при СК СССР, уже был представлен на страницах «Искусства кино» дискуссией «Художник и власть» в № 5 за 1989 год. Одно из недавних его заседаний было посвящено неигровому кинематографу, переживающему сегодня после яркого всплеска мучительный период поиска новых тем и нового языка. В продолжение дискуссии «История на экране: документ и миф» (см. «Искусство кино», 1991, № 1) мы публикуем материалы этого заседания, в котором участвуют: Ю. Богомолов (кандидат искусствоведения), В. Божович (кандидат искусствоведения), А. Герасимов (режиссер), С. Говорухин (режиссер), А. Городецкий (кандидат экономических наук), Л. Гуревич (кинодраматург, кинокритик), Г. Долматовская (доктор искусствоведения), В. Лебедев (кандидат философских наук), Л. Малькова (кандидат искусствоведения), В. Матизен (кинокритик), В. Межуев (доктор философских наук), С. Муратов (кинокритик, кандидат филологических наук), В. Ожогин (доктор физико-математических наук), К. Разлогов (доктор искусствоведения), М. Ромадин (художник), В. Сироткин (доктор исторических наук, профессор), В. Толстых (доктор философских наук), В. Федотова (доктор философских наук), А. Ханютин (режиссер), И. Шилова (кандидат искусствоведения).

Валентин Толстых. Предлагая выяснить, от чего документальное кино эпохи гласности и перестройки ушло и к чему пришло, мы не случайно сосредоточились на понятиях правды и неправды — для документалистики ключевых, на соотношении жизненного факта, документа с вымыслом, неотделимым от природы искусства. Хотелось бы уяснить, насколько исторично и близко к истине сознание художника, получившего возможность выговорить правду до конца. Не получается ли, что на смену одним стереотипам и мифологемам («старым») приходят другие («новые»), еще более опасные, как опаснее полуправда в сравнении с откровенной ложью.

У меня есть личный интерес к обсуждаемой теме. Два года назад в одном интервью я говорил, что «не разделяю завышенных, на мой взгляд, представлений и выводов по поводу прорыва к «новому кинематографу» нашей документалистики. Не умаляя значения того, что сделано документалистами, признавая появление целого ряда общественно значимых кинолент, я бы отнес успех документального кино прежде всего на счет тематической новизны, социальной проблематики». Это мнение было тут же оспорено А. Нуйкиным на авторитетной дискуссии, проведенной во ВНИИ киноискусства. Мне, в частности, объяснили, что ощущение свободы, обретенное художником, непременно положительно сказывается и на эстетических качествах его созданий. Было бы интересно узнать, кто и насколько оказался прав или не прав в своих оценках и суждениях.

Лилиана Малькова. Все новации в документальном кино проходили под присягой Правде — вертовская «киноправда», французское «синема-верите», американское «прямое», английское «свободное» или восточноевропейское «черное» тридцатилетней давности. Эти течения возникали из отрицания общепринятого кинематографического стандарта как альтернатива «лживому» господствующему кино. Но сегодня их правду мы тоже ставим под вопрос. Такой подход позволяет трезво взглянуть и на нашу перестроечную документалистику: из явления невиданного и уникального она превращается в явление рядовое — в масштабе истории,— что отнюдь не лишает ее феноменальных черт.

За рубежом давно принято смотреть на документалистику в целом как на пропаганду. Мы же не сходим с пути российского правдоискательства, заранее зная, что эта дорога бесконечна. Но не фиксирует ли это сверхценное для нас слово «правда» своеобраз-

ный комплекс нашего сознания? Правда существует в нас как тотальный, всеохватывающий образ-символ, существует во что бы то ни стало и несмотря ни на что. В том числе и несмотря на реальную жизнь, как это ни странно. Может быть, этот образ — оборотная сторона тоталитарного государства, может быть, его причина.

В 20—30-е годы планы документалистики утверждались в ЦК партии параллельно с планами народнохозяйственных объектов и взаимно корректировались. Все, что строилось, запечатлевалось, а что надо было запечатлеть в целях создания вдохновляющей правды социализма, то и строилось. Можно, конечно, назвать документалистику тех лет инсценировочной, пропагандистской, как сейчас принято, но смысл этих слов, на мой взгляд, не вполне соответствует реальной практике правдостроительства.

Можно проследить все трансформации, которые претерпевал этот всеобъемлющий образ-символ. Существовала особая традиция: к очередному юбилею собирать хронику за всю историю страны в нечто единое — например, 50 серий «Летописи полувека» (1967), а потом, с небольшими изменениями, уже 60 серий «Нашей биографии» (1977). Или 20 серий эпопеи «Великая Отечественная» (1976) — «новой правды» о войне, странной правды, общей для нас и для американцев, которую персонифицировал любимый ими Б. Ланкастер, но под личным контролем взятого в сценаристы помощника нашего Генерального секретаря. А затем хроника послевоенной истории, некогда служившая сталинскому культу, успешно компонуется в восьмисерийную эпопею «Всего дороже» (1980). Ее ведущим был Е. Матвеев, сыгравший Л. Брежнева в «Солдатах свободы», а потому подходивший для персонификации «его» взглядов.

Концепция сериала «Правда великого народа» (1982) тоже была персонифицирована: среди его ведущих были М. Ульянов, К. Лавров, Д. Банионис, Р. Чхиквадзе, Ч. Айтматов.

И этих людей можно упрекнуть в ограниченности ума или слабости характера. Но на мой взгляд, их участие в создании «тотального образа Правды» доказывает в первую очередь колоссальную притягательную силу этого символа, подчиняющего себе способность самостоятельного мышления даже в людях, несомненно этой способностью наделенных.

Если судить по сериалу «XX век. Хроника тревожного времени», который реализуется по сию пору, то «тотальный образ Правды» как будто утратил свою целостность, изменился в масштабе (характерно, что политическая биография Сталина сведена до уровня баек в фильме «Лучше бы ты стал священником»). Но значит ли это, что пошатнулось тоталитарное сознание?

В сегодняшней документалистике мы видим «эффект разбитого зеркала». Не согласившись со своим отражением прежних лет, мы со словами «ах ты, мерзкое кино, все-то врешь ты мне назло» последовали примеру пушкинской своенравной царицы. Но в осколках отражаются черты того же самого образа, только масштабом поменьше.

Через пять лет после «Правды великого народа» картина «...Больше света!» (1987) И. Ицкова и М. Бабак изложила новую версию отечественной истории, останавливаясь на юбилейном году каждого послеоктябрьского десятилетия в соответствии с докладом М. С. Горбачева и таким образом еще раз переосмысляя кадры сталинской хроники. И фильм тогда принимался за символ новой Правды, и очереди в кинотеатре «Россия» выстраивались на улице.

До сих пор сохранилась и потребность в глашатае Правды. Если раньше эту роль в кино и жизни выполняли партийные руководители разных рангов, то теперь, когда коммунист в документалистике превратился в своеобразную персону нон грата, этой ролью охотно наделяют других. В 1990 году вышли политические портреты «Борис Ельцин. Портрет на фоне борьбы...», «Юрий Афанасьев. Выбор позиции», «Гласная» (о тележурналистке Б. Курковой), в которых взлет героев показан как тяжкий путь исканий, усилен мотив страдания и по испытанному архетипу создаются новые кумиры.

Сегодня оживает вертовский прием наполнения образа политическим смыслом за счет сцепления портретных кадров со сценами массовых действ. Наследуются вместе с немецкой хроникой и полузабытые приемы апелляции к коллективному бессознательному, найденные Л. Рифеншталь,— как в фильме О. Неуланда «Гитлер и Сталин» (1989), текст которого развенчивает тоталитарные режимы, а подтекст передает скорее комплекс противоречивых чувств эстонского народа, утратившего собственную государственность. Разум не справляется с эмоциями.

Разрушение старых образов Правды породило стремление к «голой правде», понятой буквально. Многие считают своим долгом максимально раздеть жизнь, показать ее, как раньше не показывали. Из новых кинофактов и старых социальных иллюзий создается сегодня новый символ Правды, тяга к которому не может быть изжита. Вопрос в том, как отзовется на этот образ жизнь.

Владлен Сироткин. Прежде чем извлекать уроки, спорить и говорить, надо знать черствый хлеб собственной истории. Я достаточно скептически относился к документальному кино до рубежа 1987—1988 годов. Лилиана Малькова права: в значительной степени эта наша «великая биография» была социальным заказом.

Историки знают факты, но не всегда могли и даже сейчас могут о них говорить. Приведу конкретный пример: пакт Риббентропа — Молотова 1939 года. Еще в 1957 году в архиве внешней политики МИД СССР наша группа молодых исследователей обнаружила этот пакт вместе с секретными приложениями. Оригинал — в фонде немецких трофейных документов. Но пока А. Н. Яковлев в своей комиссии не сказал об этом, утверждалось, что оригинала нет и секретные протоколы — фальшивка.

Точно так же и документалистика была своеобразным «Кратким курсом». В этом смысле документальное кино сейчас переживает расцвет: мы фактически открываем Америку — собственную страну. Кстати, в США в любом маленьком городке вы встретите памятники и северянам времен гражданской войны и южанам. Там известны обе — и «южная», и «северная» — точки зрения на войну. Для нас же публикация «Очерков русской смуты» А. И. Деникина в «Октябре» — откровение, во всяком случае, для массового читателя, это другой взгляд на смутное время.

Вся историческая фактура, долгие годы скрываемая, сейчас выходит на поверхность, и в том огромная заслуга документального кино! И некоторые из фильмов — действительно открытие. Наверное, многие видели миниатюру Т. Юриной «Рождественская открытка 1913 года». Вроде бы никаких обобщений, но какое откровение! Ведь все те же проблемы, что перед нами и сейчас стоят: конвертируемый рубль, экспорт сельхозпродуктов (только не к нам, а от нас), быт...

Валерий Лебедев. Еще Геродот понимал, что нельзя воссоздать историю, описывая реальные события, как они происходили. Это можно отнести и к любому фильму. Кинофакт имеет ту же природу, что и факт в истории или даже в естествознании: он просто не может существовать изолированно от некоей теоретической концепции. Режиссер самим отбором материала, событий уже «создает факт».

Вот пример. Снимали выступление Сталина с трибуны Мавзолея, и при этом звук не записался на пленку. Пришлось делать досъемку в павильоне. По кадрам можно определить, что это не подлинный факт, поскольку изо рта оратора не шел пар, хотя дело было зимой. Это что — правда или подтасовка?

Фактом снятый кадр становится лишь будучи помещенным в некую концептуальную систему. И мы, кстати, легко можем видеть, как меняется значение факта (вплоть до противоположного) в зависимости от парадигмы, в которую мы его внедряем. Достаточно сейчас просто посмотреть любой из давних фильмов, чтобы увидеть нечто противоположное тому, что виделось прежде авторам и зрителям.

Часто возникает иллюзия (у Лили Марковой она, по-моему, тоже проявилась), мол, какая разница: тогда снимали фильмы в прославление режима, а теперь с тем же успехом в осуждение,— прием, дескать, один и тот же. Это означает, что на чаши весов ставят парадигмы тоталитаризма и антитоталитаризма и говорят: «То же тоталитарное мышление». Нет, не то же. Позволю такое сравнение: суд приговаривает к смерти убийцу, а судьям говорят: «Он отнимал жизнь, и вы делаете то же самое». Сейчас нам должно быть ясно, что есть парадигмы, соответствующие эволюции европейской цивилизации, той, где возникла система права по защите личности, а есть социальные учения, в которых личность и теоретически, и практически становится средством укрепления мощи класса, государства, нации. И между ними такая же разница, как между тем судом и убийцей.

Правдой и фактами в кино будет то, что показал и рассказал нам автор, режиссер, чьи убеждения и взгляды встроены в концепцию европейского представления о суверенности личности и ее примате над любыми общностями.

Виктор Матизен. Прежде чем говорить, что такое правда на экране, нужно понять, что такое ложь, ибо при тоталитаризме первична именно она. Экранная ложь бывает двух сортов: фальсификация предкамерной реальности (то есть не просто инсценировка, а инсценировка непроисходившего события: как в Бутырках перед инспекцией международного Красного Креста) и лживый дикторский текст вроде: «Чехословацкий народ радостно встретил братскую помощь стран Варшавского договора...»

Этим ложь как таковая, по-моему, исчерпывается. Но отсутствие лжи еще не правда, и в зазоре между не-ложью и правдой существует большинство картин. В «Триумфе воли» нет ни слова лжи (там вообще нет дикторского текста, разве что надписи), ни одного подтасованного кадра (хотя, конеч-

но, сам партайтаг в Нюрнберге, снятый Лени Рифеншталь и ее великолепными операторами,— большой пропагандистский спектакль в духе наших партийных съездов, скажем, с семнадцатого по двадцать шестой). Монтаж и ракурсы, конечно, свидетельствуют о сочувственном к происходящему пафосе авторов, но сочувствие не оценивается по шкале истинности. С моей точки зрения, таким образом, фильм не лжив — он всего лишь тенденциозен.

По такому же принципу строились и строятся многие наши документальные ленты. Даже талантливые. Они не врут, но умалчивают о другой стороне своего предмета или не замечают ее. Здесь говорили о «Рождественской открытке 1913 года» Татьяны Юриной. Насколько я могу судить, там тоже нет ни лживых слов, ни подтасованных кадров (фотографий). Это талантливый фильм. Но его тенденциозность и односторонность достаточно очевидны. Ведь столь же нетрудно вообразить себе другой фильм из того же 1913 года: открытку с «Союзом русского народа», жуткой нищетой, подспудной яростью огромных слоев населения, активностью большевиков — словом, всем тем, что вызвало гражданскую резню 1917—1921 годов,— заканчивающуюся не словами «простите нас, господа», как в «Рождественской открытке...», а «так вам, господа, и надо!»

В большинстве фильмов такого типа тенденция совершенно безотносительна к визуальному материалу. Перепиши дикторский текст — получишь другую направленность, прямо противоположную.

Валентина Федотова. Мне кажется, нельзя согласиться с В. Лебедевым в том, что две парадигмы интерпретации фактов, тоталитарная и демократическая, сохраняют свою неравноценность. Когда мы факты открывали, утверждались некие самоочевидности, которые для нас не были очевидными. Но теперь, когда мы это знаем, что нам делать, куда нам идти? Мне кажется, что перевертыш старых позиций — определенная заданность начинает четко просматриваться в нынешнем состоянии кинодокументалистики.

Политическая задача, задача социальная уже в значительной мере выполнена, и теперь встает задача профессиональная, художественная. Речь о том, чтобы не допустить *упрощения культуры,* которое было нашей хронической бедой.

Я думаю, весьма важно понять, что правил много, поскольку в искусстве правда личностна, а кино в отличие от политических оценок имеет задачу не только каждого обвинить, но и каждого оправдать, то есть показать правду каждого. Например, фильм «Умереть от любви» Т. Шахвердиева поразителен тем, что он показывет совершенно ужасных людей (особенно в последних сценах), убийц, но какие высокие слова мы слышим из их уст! Один убийца говорит о том, что любовь — это нечто недостижимое, что человек может умереть за нее, как Ромео и Джульетта. Эти слова вряд ли произносятся всуе.

Я, конечно, удовлетворена новым уровнем правды в документальном кинематографе, как человек, который приветствует демократический процесс, но уже хочется большего.

Андрей Герасимов. У документального кино сейчас просто нет другого пути, как развивать авторский взгляд, художественный домысел, неправду, если угодно. Потому что, вспомним, рядом существует пространство, которое называется телевидением. От телевидения мы сейчас требуем (нас к этому приучили): правда — это то, что дается в прямой трансляции. Неважно, о какой передаче идет речь — о спортивном ли матче, съезде ли... Урезанный съезд, показ матча в записи нас не устраивают... Здесь еще можно говорить об объективной правде, хотя это тоже, в принципе, неправда: ведь за камерами стоят операторы, за пультом сидит режиссер, который выпускает передачу. Зритель видит на экране то, что хочет увидеть.

Ирина Шилова. Действительно, художник, который создает мир средствами документальной съемки, предлагает нам свой уровень правды. Важно, насколько полно он может схватить реальность. Тарковский в «Зеркале» вмонтировал хронику и сделал кадр со стратостатом символическим. Ему было важно не хроникальное удостоверение времени, не факт, а символическое поле. Так что хроникальный кадр может работать по-разному.

Кроме того, хочу сказать, что решительно не согласна с теми высказываниями, из которых следует, что до 80-х годов у нас не было документального кино, потому что оно было сплошь ангажированным. Как можно говорить такие вещи? И художники были всегда, и в 60-е и в 70-е годы. Герц Франк приносил на экран свой мир, свои представления о реальности. Я могла быть его оппонентом, но он предлагал мне картину реальности, решенную художественно. Между хроникой и документальным кино всегда есть порог: от документального фильма я жду не просто достоверного показа события или лица, я жду человека, который решился вступить со мной в диалог. Я могла бы назвать других художников, в том числе Пе-

лешяна. Так что документальное кино у нас всегда было, и было по-своему великим кинематографом.

Создать художественный мир на экране в сегодняшней ситуации довольно сложно, потому что художник старается занять какую-то политическую позицию. И вот это «позиционное» кино, будь оно демократическим или консервативным, начинает раздражать.

Виктор Божович. Документальное кино сегодня лидирует, занимая гораздо более активные позиции по сравнению с кино игровым. Это было подтверждено во время фестиваля в поселке Заречном под Свердловском, где мы посмотрели большую программу и игровых, и документальных фильмов. Потом участникам было предложено выставить оценки. Компьютер подсчитал и выдал рейтинг, по которому документальные ленты резко вырвались вперед, опередив ленты игровые. Это, так сказать, объективное свидетельство. А с чем это связано? Здесь я позволю себе выдвинуть гипотезу.

По-моему, сейчас документальное кино меняет предмет интереса. Взрыв кинодокументалистики в первые перестроечные годы был связан с обостренным интересом к социальным процессам и к социально-исторической проблематике. Сейчас в центр внимания документалистики выдвигается человеческая личность с ее психологическими и, если позволено так выразиться, экзистенциальными проблемами. Социальные вопросы остаются, но как бы отходят на второй план.

Я хотел бы подтвердить такое представление на примере фильмов «XX век» А. Пелешяна (новая версия его старой картины) и «Последний сон Анатолия Васильевича» В. Кобрина. Что касается Пелешяна, то это уже признанный классик нашего кино, и его ленты, сделанные в период застоя, ознаменовали переход документального кино в новое качество. Связано это было, по-моему, с осознанием автором трагического положения человека в окружающем мире. Человек вырвался в совершенно новую, непривычную, не обжитую им социальную и предметную среду, как бы не приспособленную для его нормального существования. В фильме «XX век» это среда космическая и среда подводная, где человек может жить и действовать, только надев на себя тяжелый скафандр. Акцентированы моменты технологического прорыва, мощный марш новой техники, созданной человеком. Человек как личность при этом как бы исчезает: его лицо закрыто шлемом, его тело скрыто скафандром. Но мощные трагические ритмы, которыми так великолепно владеет Пелешян, позволяют нам догадываться и понимать, что положение, в котором оказался современный человек,— это положение трагическое.

Та же ситуация, но в ином ключе рассматривается у Кобрина, где человек тоже находится в совершенно чуждой ему среде — в среде деформированной, где путаются верх и низ, внешнее и внутреннее, естественное и противоестественное. Здесь человек действует не только без скафандра, но часто и без штанов, и возникает то же ощущение его незащищенности...

Меняется соотношение между кинематографом документальным и игровым. Если раньше противопоставление было довольно простым: игровое кино оперирует вымышленными сюжетами и вымышленными ситуациями, а документальное кино имеет дело непосредственно с реальными ситуациями и процессами, то теперь у Кобрина и у некоторых других очень трудно понять, что же это — просто документальная картина или философское эссе, или философское исследование. И сам этот жанровый сдвиг, и возникшая жанровая неопределенность — свидетельство серьезных сдвигов, внутренней мутации в области этого вида кинематографа.

А. Герасимов. Документальное кино всегда держалось на подтекстах, на попытках иносказания, недоговаривания. Это одно из неотъемлемых качеств художественного произведения. Сегодня, сняв все запреты, стали говорить прямым текстом и оказались либо «голыми», либо односторонне публицистичными. И вот теперь авторское кино снова уходит в подтексты. Вспомните картину «Кто косит ночью?» Г. Дегальцева, которую премировали в Заречном. Прямо вроде бы ничего не говорится, но ум и чувства зрителя работают на полную мощь.

Леонид Гуревич. Буря последних лет восстановила в сознании документалиста примат эстетического. Я думаю, что нам пошло на пользу освобождение от сюжетно-идеологических «табу». И нас ожидает какой-то взлет, потому что мы утомились и устали ниспровергать. Мы совершим благое дело, если переменим шкалу ценностей, если первым критерием сделаем высоту мысли, восхождение к философским архетипам, опору на ценности, которым тысячи лет и география которых космична.

У нас есть такие попытки. Они не всегда удачны. Но важно вторжение в эту сферу, важен вектор движения.

В картинах перестроечного толка было немало художественных достижений. Но когда Лиля Малькова предлагает для разговора такие вещи, как «...Больше света!», мне это ка-

жется смехотворным. Это лента, о которой разговаривать в этом кругу нет смысла из-за ее эстетической ничтожности.

У нас, как проблески, появляются фильмы, по верному замечанию И. Шиловой, сопряженные с тем лучшим, что было в 60—70-х годах. Эта эстафета, как ни странно, продолжается. Идеологическая и политическая свобода необходима. Но в большинстве своем мы обманывались, когда полагали, что свобода политического высказывания влечет свободу высказывания художественного.

Кирилл Разлогов. Зачем вообще люди смотрят документальное кино? То представление о примате художественности, которое естественно бытует в кругу специалистов и является предметом обсуждения, вожделения и воздыхания, заслуживает одной-двух копий, которые просматриваются в микрозале Союза кинематографистов. Ценителей прекрасного должно быть немного. Но какого рода документальное кино выживет в этих условиях?

В доброе старое время, связанное со славным периодом застоя, я точно знал, что Центральная студия документальных фильмов существует для того, чтобы позволить председателю Госкино лично поговорить с Генеральным секретарем по поводу дел в кинематографии. Когда этот смысл исчез, во всяком случае — изменился, то уже возникает вопрос о смысле самого института документального кино. (Может быть, смысл в том, что этот институт, как более локальный, более смел, чем то же телевидение. Во всех странах мира — и наша страна не исключение — телевидение находится под более жестким государственным контролем.)

Что документальное кино нужно тем, кто его делает,— это понятно. Что для тех, кто о нем пишет и кто им наслаждается,— тоже понятно. Что об этом кинематографе размышляют историки с точки зрения соответствия содержания фильмов фактам — это тоже ясно. Но при этом исчезает главное — социальная функция его в культуре, то, на мой взгляд (при всем моем уважении к авторскому кинематографу), что это кино довольно точно отражает господствующие заблуждения текущего момента. Как вчерашние господствующие заблуждения отражало вчерашнее документальное кино, так и сегодняшние господствующие заблуждения отражает сегодняшнее кино. Точно так же и завтра волосы будут вставать дыбом от того, что кто-то когда-то мог думать, что это правда! И точно так же люди будут с восторгом смотреть наше сегодняшнее кино, потому что в нем — правда духовной жизни, извините за громкое слово, прошлого поколения ли, времени ли. Хотя, конечно, это не чистая правда. Поэтому я с восторгом смотрю, скажем, документальное кино сталинского времени. Это просто божественное зрелище, абсолютно адекватно отражающее некоторые структуры духовной жизни и мышления. Это вечно продолжающаяся мифология, ибо документальное кино (как и телевидение) всегда существует в условно-мифологическом пространстве.

В. Матизен. Скажите, пожалуйста, а с вашей точки зрения, скажем, «Краткий курс истории ВКП(б)» и, допустим, «Технология власти» Авторханова — это равно мифологичные истории сталинского времени? И есть ли принципиальная разница между мифологиями документальных фильмов 30-х годов и сегодняшними? Если есть, то в чем она?

К. Разлогов. В том, что это разные мифологии. У нашего времени свои заблуждения, а в то время были другие. Сегодняшние картины отражают наши сегодняшние заблуждения, и делают это (поскольку это искренние заблуждения) талантливо и убежденно.

Михаил Ромадин. В революционные эпохи большое значение имеют некоторые жанры искусства, близкие к жизни. Например, документ, плакат, лубок. Мы можем обратиться и к французской революции и к нашей революции 17-го года, и к современной революции, свидетелями которой мы сейчас являемся. Самое удивительное — даже возникает мода на документы, которая потом совершенно проходит. И я считаю, что развитие документального кино сегодня обусловлено этим. Даже художественное кино, театр, изобразительное искусство испытывают очень сильное влияние лубка, плакатного документа. Выставка в Дюссельдорфе в «Кунстхалле» в прошлом году так и называлась «Документ». Мастера художественного кино пытаются снимать в документальном стиле, с непрофессиональными актерами. И мне кажется, в дальнейшем тяга к документу будет исчезать, поскольку исчезнет революционная ситуация, жизнь вступит в более нормальное, уравновешенное состояние и возникнет слияние того, что мы называем художественным и документальным. (Эта терминология до сих пор недостаточно ясна. Я не знаю, где документален Тарковский и где документальна, скажем, Голдовская.) И все больше будут уходить из кино чисто документальные моменты, и будет больше авторского, инсценированного. Важная роль документального кино сегодня — заслуга не его самого, а нашей эпохи.

Юрий Богомолов. Не случайно мы так внимательно относимся к проблемам, казалось бы, чисто эстетическим.

Вот возникает кино — и сразу возникает как бы документальность эмпирической действительности. Это понятно. Под знаком доверия к эмпирической реальности проходит развитие и художественного кинематографа. Схема здесь такая: сначала кино удостоверяет факт появления поезда на перроне, проход людей по перрону, а потом начинает удостоверять факт появления автора, то есть человека с киноаппаратом или человека около киноаппарата.

Но следующий этап — когда удостоверяется, документализируется сам зритель. Прямое телевидение — чем оно примечательно? Тем, что уравнивает в правах на настоящее время, настоящее мгновение автора, эмпирическую реальность и самого зрителя. Я хотел бы обратить внимание на такой факт. Только первый съезд народных депутатов был показан в прямом эфире. Все остальное — в записи. Иным кажется, что запись — это просто отложенная на некоторое время правда, отложенная действительность. На самом же деле это не так. Здесь узурпируется власть над настоящим временем — над сегодняшним, над сиюминутным — тех коммуникаторов, которые владеют кинокамерой. И поэтому на все прочие съезды как бы опускается занавес, то есть даются первые два часа, самые церемониальные. Ритуал — это всегда торжество над настоящим временем. Это торжество и демонстрировалось самым наглядным образом.

И не случайно, что прямое вещание было исключено не только из теле-, но и из радиоэфира. Обратите внимание, по каким мотивам. Сначала нам сказали, что это дорогое удовольствие, хотя косвенное, то есть монтированное вещание — раз в пять дороже. Потом: это отвлекает публику от станков, комбайнов и всего прочего, что тоже неправда, потому что мы не жалеем валюты на закупку прямого вещания во время олимпиад, чемпионатов мира и так далее, когда отвлечение происходит не меньшее. Все эти мотивировки носят абсолютно лукавый характер, и мне удивительно, что те депутаты, которые ратуют за достоверность, не понимают разницы между записанным и прямым телевидением.

И последнее. Настоящее время — наиболее трудно уловимое, и искусство, которое владеет технической интерпретацией прошлого, будущего, пытается уловить настоящее время как раз в документальных кадрах. В этом смысле документальное кино сегодня — все-таки род художественного кинематографа, даже жанр художественного кинематографа. Так же, как в литературе есть публицистика, риторика, есть, естественно, и хроника. Поэтому авторское документальное кино является как бы вершиной документального жанра, где есть возможность проникнуть в подпочву нашей реальности.

Валерий Ожогин. Фильм А. Сидельникова «Полигон» посвящен чернобыльской проблеме. (Сам я не ядерщик, но работаю в Институте атомной энергии и поэтому достаточно информирован о катастрофе.) В этой весьма интересной по замыслу работе проявилась, однако, неправда достоверности. Я могу показаться ангажированным атомщиком, но возможного оппонента попрошу подумать, не ангажирован ли он сам страхом, не опирающимся на знания.

В фильме есть эпизод, где рассказывается о том, что в Белоруссию приезжает одна группа радиобиологов, измеряет радиационную обстановку, делает какие-то заявления, потом приезжает другая группа, тоже делает измерения и говорит: не верьте предыдущей группе, верьте нам. Через месяц третья группа дезавуирует мнение первых, утверждает свою точку зрения. И население совсем уже не знает, что к чему. И автор не верит никому!

А главное — в том, что, демонстрируя сразу после этого эпизоды последствия радиации у японских детей после Хиросимы, автор воздействует уже не столько на вторую, сколько на первую сигнальную систему. Остается ждать, что зритель после этого фильма рванет на себе рубаху и завопит: «Ой, убили!» Что убили — это правда. Но жить-то ведь все равно приходится. И, по-моему, автор документального кино всегда должен помнить, что он призван не только выразить себя, особенно если он затрагивает «болевые точки» общества, но и анализировать отдаленные последствия социального акта, каким является само документальное кино.

Важно помнить, что радиобиология отнюдь не точная наука. Там очень трудно сделать точные выводы! И надо с этим считаться. Нет никого, кто бы знал точно, как скажется данная доза радиации на данной популяции. Слава Богу, что одна из наших газет, воспроизведя фотоснимок восьминогого теленка, найденного после чернобыльской аварии, рядом дала снимок шестиногого ягненка, родившегося до этой аварии... И когда автор действует на первую сигнальную систему, то вспоминаются холерные бунты в начале века. Была холера в Самаре, и лучшие

представители медицинской интеллигенции поехали в те места, где были очаги заболеваний, рискуя своей жизнью. Но «общественное мнение» там было таково (хотя в те годы не было документальных фильмов об этом), что были случаи линчевания врачей. Не хочется, чтобы после сегодняшних документальных фильмов линчевали радиобиологов. Мне кажется, социальная ответственность должна управлять действиями кинодокументалистов.

Новое мышление, мне кажется, еще только появляется. У нас возникло крайнее отрицание старого мышления, тоталитарного. Но тут тоже своя неправда. Я согласен с Разлоговым, что в каждой эпохе есть свои мифы. Но как кинодокументалисты отражают эти новые мифы?

Вот, например, на заре перестройки, исходя из ленинского определения социализма, распахнули двери перед «кооперацией без берегов», но не подумали о радикальном усилении налогового ведомства, о промышленности кассовых аппаратов... Как будто кооператоры сразу станут цивилизованными! Нет, получился тривиальный период хищнического накопления начального капитала. Это в Америке каждый продавец имеет кассовый аппарат, суммирующий выручку, облагаемую налогом. И если он промедлит хотя бы две минуты между получением денег и пробиванием чека, налоговый инспектор так его проучит, что он не через две минуты, а через две секунды будет пробивать чек! А у нас? Отрицание старых стереотипов, замена на новые. Сюжеты вы знаете: купили молодые люди сигареты в Москве, продали в Перми. Им говорят: это спекуляция. Они говорят: нет, это коммерция. Ни документальное кино, ни телевидение не внедряют в массовое сознание разницу между спекуляцией и коммерцией. А разница — в налогах. Спекуляция, по доходам от которой уплачен налог,— это коммерция; коммерция, от которой государство ничего не получило, называется спекуляцией.

Теперь еще один стереотип: демократия — это хорошо. Уже появилось в масс-медиа соображение, что «охлос» и «демос» — это разные вещи, но до того, что идеал существования общества не демократия, а «правократия», ни кино, ни телевидение не дошли. Каждый американец знает максиму Бенджамина Франклина: «Свобода человека кончается там, где начинается свобода другого». Это должно стать массовым сознанием, только тогда мы пойдем вперед.

Раньше мы превозносили науку и отрицали религию и подсознательное. Теперь идет отрицание науки. Появляются Чумак, Кашпировский. Владимир Наумов рекламирует астролога Глобу, телевидение всерьез убеждает в возможности шевеления трупов, словом, «маразм крепчает». (Слава Богу, Л. Николаев еще держится в передаче «Под знаком «л».) Это грозит вырождением интеллектуального потенциала нации.

Вадим Межуев. Если бы меня, человека кинематографически не искушенного, спросили: что я считаю эталоном документального кино на сегодняшний день, я бы назвал фильм Говорухина. Это не значит, что в «Так жить нельзя» я все принимаю. Удивительно другое. Все, что там показывается, я видел и знаю. Но в чем магия? Почему экран приобретает всеобщее достоинство документа, перестает быть только фактом частного зрительского восприятия? И создается образ! Пусть неполный, пусть односторонний, но образ страны — нечто такое, что запечатлевается в сознании — в моем, зрительском сознании — как нечто абсолютно достоверное.

Где-то здесь и секрет документального кино. Оно должно обладать не свойством правды или неправды. Это не те характеристики. И художественное кино должно быть правдивым. Документальное кино должно обладать свойством документа. Ему не надо никаких соотнесений. Тут уже упоминался «Краткий курс». Так вот, «Краткий курс» ничему не соответствует в действительности, никакой реальной истории партии. Но это не имеет никакого значения. Это документ, по которому когда-нибудь будут судить о нашей эпохе. И в этом смысле «Краткий курс» — такой же документ, как, скажем, «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына. Они обладают в этом случае равенством: это документы, это символы эпохи.

Мы живем в страшно мифологизированной стране. И факт документального кино, на мой взгляд, состоится тогда, когда оно пробивается через массовую мифологию и выстраивает совершенно неожиданный для меня образ реальности, когда оно ломает стереотип, миф, в который я привык верить. Если же оно воспроизводит этот миф — это может быть любопытно или нет, но это не факт документального кино.

Станислав Говорухин. Для меня настоящая правда, скажем, о войне — это не фильм Германа, а, например, «Летят журавли», хотя там очень многое выдумано. Но это и есть правда, потому что авторы гораздо глубже копнули, чем Герман, хотя Герман не наврал ни в одной из деталей. Эту же мысль я хочу выразить на примере документального кино.

Легче всего говорить, беря в пример слабый фильм, но я попробую воспользоваться примером фильма сильного. И первое, что мне пришло в голову, это фильм Герца Франка «Высший суд». Изумительная картина, она на меня произвела глубокое впечатление. Так вот все в этом фильме, до последней запятой,— правда, но в более широком смысле — все это неправда, причем нанесшая обществу большой урон.

Во-первых, в качестве героя взят очень симпатичный обаятельный молодой человек, совершивший убийство в состоянии аффекта, скорее всего, от страха, от неопытности, что совершенно не типично. И кроме того, случилось невероятное: его приговорили к смертной казни, а суд отклонил ходатайство о помиловании, во многом, мне кажется, из-за стечения обстоятельств. Это было в тот период, когда судебные органы устали от вмешательства, от телефонного права, от давления райкомов, горкомов, а тут еще началось давление общественности. И вдруг — можно не слушать никого. В общем, случилось совершенно невероятное. В жизни все происходит по-другому, можете мне поверить. Убийцы, которых приговаривают к смерти, сегодня и год назад, и два года назад — это типы вроде того рецидивиста, который убил женщину и отрезал у нее ухо, чтобы демонстрировать свою жестокость друзьям. Был суд, и этого человека приговорили к пятнадцати годам. Совершенно естественно, иного приговора я и не ожидал. Мой товарищ снимал его, и он кричал в камеру: «Что, Раскольникова хотел из меня сделать? Да я твоего Достоевского... да я вас всех... Я буду убивать! Дайте мне...» Вот те, кого приговаривают к смертной казни. Они такие, как Сиваков из Перми, который совершил «со товарищи», так сказать, несколько жесточайших убийств молодых девушек, а потом они глумились над трупами. И я вам признаюсь (дело прошлое), что в фильме «Так жить нельзя» я хотел снять смертную казнь, договорился с Бакатиным, мне разрешили. Я хотел показать, как убийца, который вчера еще хвастался жестокостью перед окружающими, описался и обкакался, когда его повели на казнь. Мне подумалось, что это имело бы какое-то шоковое воздействие, что преступник, который увидит это в зале, может быть, задумается. Но потом я понял, что это вообще не нужно показывать, в нашем фильме не нужно. Но даже если бы было нужно, я бы все равно не смог снять эти кадры — приговор над человеком, которого мы выбрали для этой роли, так и не был приведен в исполнение.

Я хочу сказать, что картина «Высший суд» по большому счету — большая неправда. В силу того, что сделана большим художником, она имела гигантское воздействие на общество. Вы помните те дни, когда преступность только поднимала голову, когда еще можно было это остановить, навалившись всем обществом, во всех газетах вдруг появились статьи о том, как плохо живется преступникам в тюрьме? То есть, конечно, в любом гуманном обществе такой вопрос обязан был возникнуть, но не в тот момент, когда преступность поднимала голову. И, конечно, гуманное общество обязано говорить об отмене смертной казни, но не в тот момент, когда жизнь человека гроша ломаного не стоит.

И получилось то, что мы сейчас расхлебываем благодаря интеллигенции, благодаря кинематографистам. Преступность росла — тюрьмы пустели. Преступления ужесточались — приговоры судов становились все гуманнее. И сегодня, когда мы на пороге уголовного террора в стране, нечего скулить — «военная диктатура». Мы сделали все, чтобы призвать сильную военную власть. Если говорить только о преступности (а тут много и других аспектов), то мы должны помнить, что обуздать уголовный террор может только армия, причем путем известным: поймали на месте преступления — к стенке... И не дай Бог, если сложится ситуация, когда мы сами скажем: дайте нам в подъезд солдата с автоматом. А ведь мы близки к этому. Мы ведь очень близки к этому! Мы уже изгнаны с улиц. Смотрите: все города нашего Союза пусты. Вечером по улицам уже не ходят. Ходят только те, кто сумеет постоять за себя. Мы забаррикадировались в своих квартирах...

Я хочу сказать, что правда и неправда зависят все-таки от выбора. И, если хотите, от гражданского мужества, от того, чувствует ли себя режиссер гражданином. Хочет ли он принести пользу обществу, в котором живет, или он озабочен другими проблемами. Ну, например, получить премию, заработать деньги, обеспечить себя, возможно, съездить за рубеж и так далее.

И. Шилова. Это вы про Франка говорите, что он сделал свою картину для того, чтобы съездить за рубеж?

С. Говорухин. Я ведь с самого начала оговорился, что на меня эта картина произвела огромное впечатление, что я специально беру в качестве примера очень сильное художественное произведение, сделанное настоящим художником. Или вы это пропустили? Но вот тут мы говорили, что художник обя-

зан предвидеть последствия своего поступка. Он может быть честным человеком, художником в большом смысле этого слова, но не уметь предвидеть последствия своего поступка. А картина (особенно документальная), сделанная большим художником, имеет гигантское влияние и на общество, и на политическую ситуацию в стране.

Галина Долматовская. Последний всплеск зрительского интереса к документальному кино был вызван картиной Говорухина и лентой Франка «Жили-были семь Симеонов». Картины, стоящие — для меня — на разных полюсах. Фильм Говорухина дал импульс и обществу, и документальному кино, подвел некую черту под определенным его типом.

В продолжение мысли, высказанной здесь Говорухиным, хочу сказать о той ситуации, когда у большого художника правда приобретает характер если не лжи, то, во всяком случае, безнравственности.

Картина Франка мне представляется безнравственной и нарушающей лучшие традиции русской культуры. Все это я говорила Франку и потому могу повторить в его отсутствие. Художник ставит в кадр женщину на сносях во время суда над ней. «Взгляд» камеры скользит по ее животу. А потом мы видим ее в камере с младенцем. Ей всего двадцать восемь лет, и ей еще жить да жить! А после этой картины жить ей будет трудно и страшно и, может быть, невозможно. И только один процент вероятности, что найдется человек, который скажет: «Я ее спасу»,— и женится на ней. Скорее же всего ей придется жить с грузом этого фильма, который видели миллионы. Франк, который уже однажды сам понял, какой вред наносит испытание прилюдностью, гласностью (в связи с предыдущей картиной о «Семи Симеонах»), ставит под это испытание новых людей.

И последнее: сейчас разве что публикациями, дискуссиями мы можем попытаться привлечь внимание к документальному кино, ибо интерес к нему резко упал. Общество взяло от него все что могло на волне перестройки и выбросило, как ненужную игрушку.

В. Матизен. Хочу возразить Говорухину, который выступил тут в роли нравоучителя Герца Франка и упрекнул его в художнической безответственности.

Удивительны его слова о том, что фильм Франка поднимает, так сказать, волну жалости к убийцам. Фильм если и поднимает волну жалости, то к одному убийце (действительно нетипичному, поскольку есть и другие, куда более страшные,— но кто, собственно, утверждал, что Долгов типичен?), и не протестует против смертной казни как таковой и даже против смертной казни Долгова: он раскрывает перед нами его жизнь и предоставляет нам судить, что заслужил этот человек. Довольно странно было услышать от Долматовской и то, что Франк безнравственно поступил, показывая на экране Ольгу Овечкину — ей-де жить да жить, а тут ее обесславили на весь мир. Во-первых, до Франка это сделали газеты, и узнавать ее будут, уж, конечно, не по фильму, а по фамилии, и ничего тут не попишешь. Неужели и газеты должны были молчать? Во-вторых, неужели Франк в чем-то ее оклеветал? В-третьих, откуда такая уверенность, что скандальная известность не пойдет ей на пользу? В-четвертых, попроси она Франка не снимать ее вовсе или не снимать в лицо, я почти уверен, что Герц Вульфович это сделал бы...

Алексей Ханютин. Мне кажется продуктивным разговор о социальной функции документального кино и, соответственно, о статусе художника-документалиста. Согласен, что пик документалистики, который мы наблюдали два-три года назад, прошел. Сейчас она близка, я бы сказал, уже к кризису, и призывы привлечь к ней внимание свидетельствуют об этом. Дело в том, что в начальный период перестройки документальное кино попало в ту самую общественную волну, которая воодушевляла большие массы людей и собирала огромные залы, скажем, на выступлениях Нуйкина, Адамовича и других «прорабов перестройки». Выходил человек на трибуну, произносил смелые слова, а зал с замиранием ждал, что он еще скажет... Я очень хорошо помню проходивший в Доме кинематографистов вечер Натана Эйдельмана, где он, в частности, говорил, что пора вернуть гражданство таким людям, как Войнович, Неизвестный, и зал с замиранием ждал, когда будет произнесена фамилия Солженицына... Она была произнесена. Я помню колоссальное напряжение людей в тот момент.

Аналогичную функцию тогда выполнял перестроечный документальный фильм. Он называл фамилии прежде закрытые, он проговаривал нечто, что в обществе было под спудом... При этом я должен сказать, что, конечно, это был «второй эшелон» нашей публицистики — потому что опаздывал в силу производственного процесса, был в какой-то степени зависим от журнальной и газетной публицистики. Но тем не менее он оказывал свое воздействие.

Сейчас мы видим, что уже не только

Нуйкин, но и Говорухин не собирает зала. Недавно критик Нея Зоркая вернулась из поездки по Донбассу, где она долго интервьюировала главу поселкового кинопроката, симпатичную девушку, которая сказала примерно следующее: «Ну, что советские фильмы? Советские фильмы не смотрят вообще, только американские. Правда, был один такой хороший фильм «Так жить нельзя», уж так я его рекламировала, так рекламировала, и все равно не пошли...»

Поскольку у нас нет никаких коммерческих взаимоотношений с телевидением, совершенно непонятно, куда идет документальное кино. Естественно, произошла переориентация на западный рынок. И сейчас главная задача всех новых объединений — найти западного партнера, который выложит маленькую пачечку долларов, но это будут деньги. Очень грустные и унизительные сцены, поверьте, мне приходилось наблюдать во время переговоров с такими партнерами, и один немного ошалевший француз даже сказал мне: «Простите, у вас какие-то очень жадные люди». А они не жадные — они бедные.

Я приведу только один пример, чтобы быть более конкретным. А. Иванкин, талантливый режиссер, сделавший несколько очень любопытных фильмов, сейчас делает пятисерийную картину для американцев «Сталин — монстр». Как вы догадываетесь, с расчетом на американскую публику. Меня приглашали в эту акцию, я отказался, потому что подразумевается, что американская аудитория про Сталина почти ничего не знает, и поэтому надо делать все просто и ясно, в американском стиле. Я думаю, что для нашей публики наши документалисты такой фильм делать бы не стали.

Сергей Муратов. Если уж совсем коротко ответить на вопрос, от чего ушло документальное кино, я бы сказал — от придворной хроники и от государственной точки зрения.

Значит ли это, что снятые прежде фильмы представляют отныне груду засвеченной пленки? Это был бы опрометчивый вывод. Потому, во-первых, что эта груда пленки обладает невероятной саморазоблачительной силой, которой, кстати, пользовался Д. Захаров в программе «Веди». На этой же основе созданы прекрасные фильмы М. Голдовской, С. Мирошниченко и других режиссеров. Но старой хроникой нужно пользоваться с умом. Когда я увидел эстонский фильм «Гитлер и Сталин», я понял, как с помощью хроники, которая просто вопиет, чтобы быть проанализированной, авторы уходят к чисто внешним сопоставлениям.

Новое документальное кино, которое поначалу называли у нас «неизвестным кино», к сожалению, на сегодняшний день так и остается неизвестным не только в силу того, что прокат стоит грудью между зрителями и фильмами, но и в силу инерции нашего мышления. Мы как бы считаем, что документальное кино не заслуживает того, чтобы говорить о нем в тех же категориях, что об искусстве, об игровом кино. Подобная предубежденность объясняется еще, вероятно, и нашей недавней верой в то, что после знаменитого V съезда кинематографистов нас ждут великие открытия в игровом кино. Но ведь ничего подобного не произошло. Зато произошло как раз в сфере документального, к чему мы оказались совершенно не готовы.

Мне представляется, что такого «неизвестного кино» не было не только у нас, но не было и в мире, хотя мы знаем «золотое» десятилетие с середины 50-х, когда появилось «свободное кино» в Англии, «прямое кино» в Америке и, наконец, «синема-верите» во Франции. Но единственное, на что хватало нас,— это бесконечно гордиться тем обстоятельством, что термин «синема-верите» — это перевод вертовской «киноправды». Но в тоталитарном государстве кино и правда — понятия несовместимые. Совместимы тоталитарное государство и ложь. И Дзига Вертов стал трагической фигурой, являющей эту несовместимость тоталитаризма и киноправды. Когда в 1954 году он умер, то все удивились, что он был еще жив. В этой школе государственной киножи не все, разумеется, были отличниками. Появлялись не только фильмы, стремившиеся отстаивать правду реальности и правду искусства, но и попытки (в 60-х годах) создать собственные киношколы — киргизскую, латышскую, ленинградскую и, наконец, телевизионную.

Система сделала все возможное, чтобы это кино не увидели зрители, а режиссеры потеряли всяческую надежду преуспеть. Именно перестройка изменила эту ситуацию радикальным образом, и вместо системы запретов у нас появилась система возможностей. Во-первых, отмена табу на то, что можно и чего нельзя снимать в окружающем мире. Второе — отказ от государственной точки зрения, то есть отмена табу на пространство мысли. И кстати, если верно высказывание о том, что присутствие автора уже есть отказ от правды,— тогда государственное кино, исключающее авторскую точку зрения, есть высшая правда.

Кино отказалось от номенклатуры героев.

У нас до сих пор было деление всего человечества на «прикасаемых» и «неприкасаемых», 99,9 процента были, конечно, неприкасаемы. И это табу разрушено.

Кино явило нам сформированные реальностью социальные характеры, начиная с того же «Лешего» и с того же Сивкова в «Архангельском мужике», который вообще стал нарицательной фигурой. Ничего подобного пять лет назад на документальном экране и быть не могло. Просто не могло! Конечно, по отдельности эти сдвиги, может быть, не столь уж принципиальны, но вместе они составляют, на мой взгляд, принципиально новое явление.

Извечен диалог между публицистом и художником. Публицисты всегда (и в этом, собственно, их миссия) говорят, что так жить нельзя. Они об этом пишут, на эту тему снимают фильмы. Художники (и в этом их миссия) всегда говорят: так писать нельзя, так снимать нельзя, и они по-своему тоже правы. В этом смысле справедливы и упреки по адресу Говорухина: при всех достоинствах его картины там от первого до последнего кадра присутствует прокурорская интонация, которая слишком напоминает нам прокурорские интонации государственного кино, на что у нас уже аллергия.

В сегодняшнем кино есть и фильмы-притчи, и эпические поэмы, и документальные саги, и документальные комедии... Существует даже жанр коллективного портрета общественного сознания («Сталин с нами?», «Четвертый сон Анны Андреевны» и другие). И все это остается «неизвестным кино».

Алексей Ханютин говорит, что никто не хочет это кино смотреть. Я все это слышал и в так называемый застойный период. Но приезжаешь в какой-нибудь город без фильма, приходишь в прокат, говоришь: я в вашем фильмохранилище найду документальные ленты, на которые пойдет зритель. Местные работники в шоке: не может быть. Находишь. В первый день четверть зала, потом треть, а затем уже переполненный зал... Что значит «кризис», если никто просто не знает об этом кино?

Андрей Городецкий. Меня неприятно удивило, что никто не попытался возразить С. Говорухину. В его тоне была не назидательность. Здесь глас сильной личности и апология железной руки. Именно так я воспринял инвективы по адресу фильма Франка, тезис об ответственности слюнтяев-гуманитариев за грядущую военную диктатуру.

Я хочу так же резко возразить. Пора понять, что «уголовка» сегодня такое же оружие «авангарда пролетариата», как и дефицит, припрятывание и порча продуктов. «Опять запахло Петенькой Верховенским», как сказал кто-то из классиков. А мы уже склонны видеть здесь разгул стихий, который пришел на смену твердому порядку.

Для меня в речи Говорухина явственно просматривается дрейф от общепринятого у нас в обществе отношения к человеку как к скотине в направлении отношения к человеку как к опасному зверю. Вывод о том, как надо относиться к человеку-зверю, наружно рационален и эмоционально убедителен. Но к морали это имеет весьма отдаленное отношение, если речь не идет о морали полковника Петрушенко.

Хочу высказать также несогласие с К. Разложовым в той части его выступления, где прозвучало восхищение киномифологией 30-х годов, утверждение исторической и эстетической ценности того, что в документалистике подавалось как строй нашей жизни. Разве ложь на экране имеет какую-нибудь ценность? Мне кажется, что при таком подходе кино обречено шагать от одной мифологемы к другой и оставаться предметом либо эстетического восхищения, либо эстетического негодования вне каких бы то ни было нравственных координат и гражданственности.

Вообще, мне кажется, в полемике прозвучала очень опасная мысль о том, что правдой уже все «наелись» (не этот ли мотив, возведенный в ранг культурной политики, постоянно присутствует в позиции шефа Гостелерадиокомпании Л. Кравченко). Отсюда — прогноз о движении кинодокументалистики в сторону авторского кино, эстетизации, смыкании с жанром художественного кинематографа. Мне это представляется неточным, неверным.

Пафос противников публицистики мне знаком по моей профессиональной сфере. У нас сегодня для того, чтобы кого-то унизить, говорят: «Это не наука, это публицистика». При этом в упор не хотят видеть, что именно через форму публицистики прорвалось в сферу печатного слова подлинное, свободное от лизоблюдства и холуйства, объективное научное знание. И сегодня публицистика — это сила быстрого реагирования со стороны профессиональной науки в противовес разного рода конъюнктурщине.

Да, одна сторона процесса в том, что для кино больше не существует (дай Бог, чтоб так оно и было) табу. В кино нет своего Л. П. Кравченко. Но есть другая сторона процесса. Ушел ли навсегда деспотизм обы-

чая, обыденщины, предписательства и в общественном и в индивидуальном сознании? Вот от этого мы ушли? Присутствует ли это в зрительском спросе? Присутствует.

Сейчас ведь что происходит? Народ узнал то, что от него скрывали десятилетиями. Узнал все сразу и во всем объеме. И интерес иссяк. Могу сослаться на личную реакцию: до сих пор не купил книгу С. П. Мельгунова «Красный террор в России». После всего того, что уже увидел, услышал, прочитал,— кажется, что ничего нового мне Мельгунов не даст. А означает это вот что: произошло насыщение спроса, темы тоже имеют свойство устаревать. Народ не правды «наелся», просто на рынке определенных тем и сюжетов на стороне предложения образовался перебор.

Экран документального кино ставит зрителя лицом к лицу с правдой. Перед правдой, как перед Господом Богом. Но сегодня кинодокументалистика прямо-таки перекормила зрителя полнотой впечатлений. От полноты впечатлений необходимо продолжить путь к полноте осмысления, концептуальности, от правды, достоверности — к Истине. А Истина — она проста и всем понятна. Для творца она озарение, для зрителя — просветление.

Для меня есть две вершины кинодокументалистики. Между ними — расстояние почти в четверть века. Это фильмы «Обыкновенный фашизм» М. Ромма и «Так жить нельзя» С. Говорухина. И тот и другой — об антисистемах, о структурах, которые изначально враждебны жизни и человеку. Сегодня многие пытаются оправдать посредством аргументов типа «мы победили...», «мы освободили...» В контексте прожитой жизни и личных судеб целого поколения людей это в известной степени объяснимо. Но по большому счету возникает вопрос: а можно ли «коричневую чуму» лечить «красной»? Говорухин отвечает, на мой взгляд, однозначно, и я с этим ответом согласен.

Мне кажется, что само движение высокого искусства документалистики очевидно. Обретя право на свободное слово, документалистика будет умнеть, концептуализироваться и социализироваться.

А. Герасимов. Я бы не хотел, чтобы вы обольщались насчет свободы, обретенной в документальном кино. Тут есть два момента. С одной стороны, государство сказало: делайте, что хотите, мы деньги даем. И кстати, за это надо благодарить государство, потому что оно дает деньги на то, что сейчас работает против него. Но есть и другое. Да, зритель не хочет смотреть, скажем, тот же «Кирпичный флаг» как в документальном, так и в игровом варианте. Не хочет! Он хочет смотреть развлекательные картины. То, что смотрят, когда приезжает кто-то из кинематографистов (Сергей Муратов приводил это в пример), это не характерная ситуация: она не массовая, не типичная. Единственное, что мы должны,— не давать прерываться традиции в наше время, когда неигровое кино не имеет зрителя. Выход на телевидение — тоже иллюзия. Я немножко соприкасался с телевидением и знаю, как выходят там наши фильмы. Все жесточайшим образом цензурируется. Эта машина продолжает работать, и тогда остается вот «зарубежный» выход со всеми гримасами самопродажи. Поэтому, с одной стороны, нам нужно не ссориться с государством, чтобы оно продолжало субсидировать документальное киноискусство. С другой стороны, наверное, надо переждать: общество еще доживет до того момента, когда документальное кино востребуется всерьез.

Л. Гуревич. Присоединяюсь к Андрею Герасимову. Документальное кино — призвание. Это крест, это дело пристрастных людей.

Я считаю для себя необходимым хоть и в отсутствие Говорухина возразить ему. Тенденция режиссера аморальна, когда он в сотый раз повторяет известный нам кодекс большевистской морали: в одно время стрелять нехорошо, а в другое — хорошо... Я считаю двойной фальсификацией его пример с Франком. Первая — горестная фальсификация, потому что думать, что картина Франка сыграла какую-то социальную роль,— это слишком хорошо думать. А с другой стороны, тезис Говорухина о том, что надо быть ответственным, сиречь — проповедовать казнь и военную диктатуру,— это антихудожественная позиция.

Я думаю, картина Говорухина, в которой находят некое эстетическое качество,— нонсенс. Это инвективы, произносимые пророком в белых штанах, и, по моему ощущению, это бесчеловечно.

В. Сироткин. Дело не в Говорухине лично — за тем, что он говорил, я вижу целенаправленную тенденцию. Проведу аналогию, хотя всякая аналогия условна.

Возьмем период 1906—1917 — была Государственная дума, были, как мы говорим, властные структуры. Борьба шла в среде царской бюрократии — довольно безродной публики, которая вышла из низов, получила чины от сидения и фактически владела всем, в том числе и землей (146 действительных тайных советников, или гражданских генералов, скупили поместья пятидесяти тысяч помещиков после отмены крепостного права. И многие, кстати, их поместья перешли в

ведение Управления делами ЦК КПСС — Марьино, Сосенки, Серебряный бор, Барвиха и так далее). Бюрократия входила в совместные предприятия, в иностранные концессии. Проводилась политика нагнетания уголовного террора и диктатуры. Когда возник «Союз русского народа»? В 1901 году. Но царь принял его представителей в декабре 1905-го (во время революции), и было создано массовое движение. Сыграли на двух сторонах русского народа: на том, что есть два народа в одном — просвещенный и простой, как правда (как наши депутаты, которые требуют «порядка»). И натравили его, народ, под маркой еврейских погромов (которые действительно были) в основном на интеллигенцию, на демократические силы. Есть сборник документов Чрезвычайной комиссии Временного правительства, там памятка: кто еврей. А всякий интеллигент — кто в шляпе! А если прирежете по ошибке какого-нибудь православного, то Бог простит, ибо все равно это порченый — образованный! И дачу Столыпина взорвали. Три раза покушение на Витте организовывали. Все это достаточно хорошо известно профессионалам-историкам.

Что происходит сейчас?

Идет манипуляция, с одной стороны, уголовщиной (вот, мол, что делается!), а с другой — «порядок», диктатура. Вот сейчас было сказано о солдате в каждом подъезде. Так вот, в Петербурге тогда и сидели в подъездах с ружьями. Потому что началась точно такая же, как сейчас, уголовщина. Домовые комитеты включались, охрана выставлялась и так далее. И это приветствовали (в основном монархисты). Дальше — переворот большевиков. Мастеровые вышли с ружьями, костры жгли — порядок!.. И хлопали уголовников, «птенцов Керенского», как их называли (в мае амнистия вышла, и всех уголовников выпустили). Ну, если вы помните, в фильме «Рожденная революцией» Гелия Рябова, который сейчас стал убежденным монархистом, это хорошо показано. Вроде бы это объективный результат демократии: тюрьмы раскрыли, вот и хорошо. Но тут сказалась и слепая вера в народ, перед которым вся российская интеллигенция, в отличие от западной, стояла на коленях. Ведь все же молились на него! А он, народ-то,— явление все-таки сложное.

Вот и теперешняя ситуация. Властные структуры, с одной стороны, разрешили демократию, а с другой — манипулируют сознанием. Телевидение осталось в их руках.

Да, так, как мы живем сегодня, жить нельзя. Но Станислав Говорухин забывает, чем кончили поборники его концепции. Это жуткая трагедия Бухарина, Зиновьева и всех остальных, потому что запущенная машина террора не может остановиться.

В. Толстых. Я тоже мог бы полемизировать с Говорухиным (мы с ним не раз на эти темы говорили), но ограничусь одним соображением. Мне его фильм нравится, и объяснение успеха, которое дал здесь В. Межуев, мне представляется точным. Для меня художественность — не средства и приемы выразительности, а вопрос объективности, в данном случае — документальности, достигнутой или не достигнутой художником. Фильм уязвим для критики. По эстетическим законам, которые Говорухин сам себе положил в этом фильме, его нетрудно покритиковать. Перед нами в сущности не один фильм, а два, посвященных двум разным проблемам, соединяющимся в ленте чисто внешне. Есть и более существенная претензия. Мы смотрели эту картину вместе с группой иностранцев — американцев, англичан и французов — на «Мосфильме». И наши гости, находясь под сильным впечатлением и отмечая достоинства фильма, сказали хлебосольному Станиславу Говорухину (он их буквально «залил» шампанским) нечто критическое. В частности, было суждение: «В любом фильме, в том числе и остродраматическом, в конце обязательно должно быть «ноу смокинг» («не курить»), а в вашей картине такого предупреждения нет. И это плохо. Ваша страна находится сейчас в тяжелом состоянии, и вряд ли верно в такой ситуации лишать народ надежды».

Вопрос, поднятый зарубежными гостями, представляется мне очень важным. Имеется в виду не спасительная ложь, а нравственная ответственность художника перед зрителем, о чем беспокоился сегодня и сам Говорухин по другому поводу. Это вопрос о «вторичной репрессии» искусства по отношению к зрителю. Последний, будучи предметом и жертвой всевозможных репрессий, испытываемых с утра до вечера в своем повседневном бытии, попадает в кинотеатр, и подвергается вторичной репрессии, уже со стороны отраженной на экране действительности.

Этот вопрос об отношении художника к тому, что он делает предметом своего изображения, в нашем разговоре не получил достойного освещения. Говорили о факте и документе, о правде искусства как движении к истине, и в этой связи — об авторском начале, личностной природе современного документального кино. Но надо бы серьезно

поговорить и об отношении художника к факту, документу, в конечном счете — к реальности, исторической и сиюминутной. Тогда обнаружится разливанное море обескураживающих примеров.

Несколько картин создано о «прорабах перестройки», ее лидерах. Например, о Б. Н. Ельцине. Вряд ли верно просто отмахнуться от фильма «Борис Ельцин. Портрет на фоне борьбы...», посчитав его маломощным и неинтересным в художественном отношении. Здесь проглядывает весьма существенная закономерность — самоотождествление позиции художника с предметом и героем фильма. Игнорируется жизненная сложность и противоречивость такой общественной фигуры, как Борис Николаевич Ельцин. Авторы сценария И. Веденеева и В. Юмашев и режиссер Г. Попов буквально с титров занимают восторженно-эмоциональную, простите, чисто популистскую позицию по отношению к своему герою, поддакивая его нерефлексирующим сторонникам, изображенным на экране. Объективность исчезает, пропадает с первых же кадров уже в тоне авторского «голоса». В своей известной «Исповеди...» Ельцин выглядит гораздо сложнее, противоречивее и, замечу, интереснее, чем в экранной версии. Надуманной, искусственной мне кажется и многозначительная молчаливость погруженного в раздумья того же героя в «Советской элегии» А. Сокурова. Я уважаю режиссера Е. Андриканис, которая недавно сделала фильм о Юрии Афанасьеве. Но и эта лента вызывает у меня недоумение. Целый час идет картина о человеке, известном миллионам людей радикальностью и бескомпромиссностью своей гражданской позиции. И ни слова о том, как и почему он к этой позиции пришел. Он, который был, если не ошибаюсь, ректором Всесоюзной комсомольской школы, затем, перед самой перестройкой, членом (причем очень ответственным!) редколлегии общественно-политического и теоретического журнала ЦК КПСС «Коммунист», где за его подписью появлялись статьи о развитом социализме. Я не о том, чтобы обязательно вспоминать, что делал, думал или говорил человек до того, как он одну позицию поменял на другую. (Сейчас это модно — делать себе «биографию» то ли русского либерала, то ли прирожденного демократа-радикала или борца против застоя.) Но ведь для художника, решившего воссоздать портрет известного, общественно значимого человека, наверное, все-таки интересно было бы показать, как драматично, непросто складывалась его общественная и личная биография. В нашем авторском кинематографе почему-то исчезает драма человеческой жизни и судьбы, неотделимая от жизни и судьбы страны. Для меня, зрителя, в этом случае на смену одной неправде приходит другая, на смену старым мифам — новые, ничуть не лучшие.

Дело, как вы понимаете, не в фамилиях, именах. Вспомним, что произошло с Бухариным, одной из трагических жертв сталинизма. Сначала отношение к нему строилось по бинарной логике: поскольку Н. И. Бухарин стал жертвой палача Сталина, этот последний — преступник, монстр, а все его жертвы — чистые, благородные, незапятнанные люди. Сейчас в эту схему внесены существенные коррекции. Оказывается, в живой, реальной истории все было гораздо сложнее, запутаннее, противоречивее. И Бухарин был, даже не желая того, одним из тех, кто помогал «сапожнику родом взобраться на высокий пьедестал», а сталинизму — стать идеологией и практикой «построения социализма в одной отдельно взятой стране». Игнорируя сложность и противоречивость реальной истории, мы, как ни прискорбно это констатировать, продолжаем замусоривать сознание народа, которое и так уже деформировано десятилетиями лжи.

Поэтому для меня вопрос об ответственности художника-документалиста перед зрителем — вопрос принципиальный. Это вопрос о том, как художник обращается с фактом или документом, насколько его отношение к последним является сознательным. Факт жизненный, достоверный без его осмысления и понимания еще не факт, а всего лишь достоверная видимость. Короче, знание фактов еще не есть их понимание, проникновение в логику событий, механизм причинно-следственных связей, побудительные мотивы поведения и так далее. В этом смысле многие документальные картины, даже и расхваленные, есть произведения неосознанного бытия и скорее манипулируют фактами, чем их осмысливают на языке искусства. Вот об этом мы говорили, к сожалению, мало. Пусть наш разговор послужит толчком к более глубоким размышлениям о процессах, происходящих в документальном кино.

Литературная запись
В. Матизена, Л. Калгатиной

Под рубрикой «Персоналии» журнал намерен обращаться к именам, которые вызывают особый общественный интерес. Проанализировать природу такого интереса, социокультурную феноменологию, понять главные созвучия имени со временем, избегая чисто вкусовых односторонних оценок и подходов,— главные задачи новой рубрики.

Первая подборка материалов посвящена Александру Невзорову. Выбор не случаен. В нем есть известная полемичность по отношению к уже традиционному «разыгрыванию» этой фигуры в чисто политическом контексте. В данном случае популярность Невзорова как и его нынешняя одиозность знаменательны лишь в связи с существенными проблемами времени, которые отразились и в творчестве, и в судьбе Невзорова и прежде всего — с проблемой свободы информации. Только теперь, после принятия Закона о печати, эта проблема начинает приобретать для нас свой истинный масштаб и смысл.

Сергей Фомин

Похождения Невзорова, или Рыцарь сенсации

Предуведомление

Автор честно признается в том, что поначалу самой задушевной целью написания этой статьи было желание где-нибудь среди прочего текста обронить невзначай, но со значением: «...не зря же он так похож на Бестера Китона...» Однако 12 декабря 1990 года, около полуночи, в Ленинграде, на углу Суздальского проспекта и улицы Жени Егорова, раздался несмертельный выстрел. Программа «600 секунд» некоторое время выходила без ее создателя. А возвращение Невзорова было отмечено, может быть, самым скандальным его репортажем — из расположения «наших» в Вильнюсе. И тут неожиданно выяснилось, что похождения Невзорова — по крайней мере та их часть, о которой пойдет речь в статье,— завершились. Завершились, пожалуй, слишком стремительно, но и вполне логично.

Со злым тараканом один на один
Ты бьешься, отважен и прост,
Среди осьминогов, моржей и сардин
Прекрасный, как Охтинский мост.
Из репертуара ленинградской рок-группы «Аквариум»

В вечернем выпуске новостей всегда есть что-то магически завораживающее. Быть может, желающий испытать это чувство взрослый человек, садящийся на исходе дня перед телевизором, включает не только его, но и механизмы своего подсознания, заставляющие вспоминать о блаженных временах детства, об убаюкивающем голосе матери или бабушки, рассказывающих своему чаду перед сном страшную историю со счастливым концом. Недаром же шутники прозвали программу «Время» «вечерней сказкой для взрослых».

Впрочем, в информационном ритуале видны также и признаки вечерней молитвы, акта перечисления главных земных дел и забот, венчающегося обязательной хвалой создателю всего сущего. И именно таким пантеистическим гимном становится в таком случае неизменно проходящий под умиротворяющую музыку прогноз погоды на завтра. Что же касается дикторских текстов, то они исполнены жреческих интонаций авгурской речи и являются составной частью некоего великого таинства, главный смысл которого заведомо должен быть скрыт от непосвященного в секреты власти телезрителя.

Критик Е. Чекалова назвала «600 секунд» «Временем» наоборот», очень удачно указав на смысл и значение этой передачи при

Фото М. Воробьева

помощи такого чисто карнавального перевертыша. Авторская передача комментатора Ленинградского ТВ Александра Невзорова возникла именно в противостоянии занудному официозу, и поставленная цель была с блеском достигнута. В определенный момент Невзоров мог с гордостью заявить: «...предположим, завтра меня выпустят перед камерой в белой рубашечке, галстучке и костюмчике, и, ласково улыбаясь, я скажу, что благодаря мудрому руководству обкома партии решены вопросы жизни города. Меня, во-первых, моя собственная бригада тут же сдаст в психиатрическую больницу, а во-вторых, все сочтут, что это какой-то новый, особенно эффективный и яркий способ издевательства над властями...»[1].

Сравним хотя бы названия. «Время» — суть нечто, неодолимо, нерасчлененно и державно текущее из бесконечности в бесконечность. «600 секунд» — сумма столь кратких, столь не единых мгновений «жизни врасплох», что только определенная их совокупность может иметь какой-то смысл. И этот стремительный темп, в котором нужно было успеть показать зрителю те два-три кадра и сказать две-три фразы по поводу каждого из отобранных для очередного выпуска событий, выдвигает гротесковые, а нередко и комические интонации, превращавшие невзоровские «600 секунд» в своеобразный пародийный раздел «Времени», прилагаемый к этой столичной программе из прекрасного питерского далека.

Комический эффект создавался ускорением темпа почти автоматически — этот простой прием был открыт еще на заре эры движущегося изображения. Вспомним, с какой бешеной скоростью проносились по экрану герои классической немой комедии. И упоминание об одном из ее королей оказывается совсем не лишним.

Китона и Невзорова сближали и известное физиогномическое сходство, и избранная обоими маска невозмутимости, и то, что Китон сам исполнял свои трюки перед камерой, а Невзоров работал в прямом эфире. Их разделяет отношение к «предполагаемым обстоятельствам». Персонаж Китона попадал в авантюрно-комические коллизии поневоле. Репортер Невзоров ищет приключений и создает их сам, уподобляя себя персонажу рыцарского романа.

Выступая перед публикой в Центральном Доме кинематографистов, Невзоров был с головы до пят облачен в толстую черную кожу, украшенную разнообразными ремешками, наплечниками и заклепками, что пробуждало, как ни странно, отчетливую ассоциацию не с «металлистами», а именно с рыцарскими доспехами. И тут же вспомнилось, что он жить не может без лошадей, что он — всадник, шевалье, так сказать.

«Неистовым» назвал его А. Аронов, дежурный телезритель «Московского комсомольца»,— а это еще один рыцарский эпитет.

Но позвольте, а как же — пародия, как же — «комическая»? И они вполне укладываются в эти пределы, если вспомнить, пусть это не покажется странным, о Дон Кихоте. Этот персонаж пережил за столетия множество толкований, последнее из которых наделяет его, как мне кажется, чертами излишнего благообразия. Если же обратиться к тексту Сервантеса, то обнаружится, что Дон Кихот совершает на протяжении романа немало жестоких деяний, и воинственность его неутолима. Драма, комедия и парадокс о Дон Кихоте — суть драма комедия и парадокс о «человеке из бумажки», который пожелал стать деятелем.

Фотохудожник-портретист В. Петербуржский изобразил Невзорова в кабинете, за письменным столом, в окружении книг. Над левым плечом за его спиной — портрет Солженицына, а чуть ниже — пишущая машинка тридцатых годов.

Я бы никогда не решился выводить черты экранного образа Невзорова напрямую из его биографии, но художественная идея «600 секунд» им же самим была увязана с образом — «человек-сюжет». Чтобы передача начала существовать, необходимо было физическое движение в пространствах града Петрова и окрестностей гр. Невзорова А. Г. во всем его сущем и мыслимом естестве.

В огромном интервью, которое Невзоров дал ленинградскому журналу «Сеанс» (1990, № 1), можно найти множество сведений из его прошлого и настоящего. Совершенно сознательная и культивируемая им в себе «нахрапистость» достаточно демонстративна, чтобы не быть замеченной. Однако Невзоров видит себя и «юношей в бархатной курточке», и заявляет, что он «сам по себе идеологическая система», и вообще в его высказываниях много такого, что переживают, как поет Петр Мамонов, «начитавшись книг». Пафос высказываний Александра Глебовича в интервью «Сеансу» резко и даже нарочито нигилистичен, однако можно найти в его высказываниях и приметы донкихотства:

[1] Из выступления Александра Невзорова на встрече со зрителями в Центральном Доме кинематографистов 12 марта 1990 года.

«...я понимаю, что вся та борьба, которую ведет программа «600 секунд», абсолютно бессмысленна. Я не надеюсь, что с ее помощью удастся или удается вылечить те или иные социальные явления. Менее всего я расположен биться и бороться со злом как-то целенаправленно и системно. Я, пожалуй, нахожусь в положении человека, который оказался в сильно заклопленной комнате, не имеет никаких надежных препаратов борьбы с клопами и давит их руками, не желая их вывести, а просто из одной ненависти...»[2].

Ну как тут не вспомнить о ветряных мельницах?

Не осуществление ли рыцарского идеала закономерно приводит Невзорова, человека, несомненно цельного и последовательного, к неумеренным восторгам по поводу различной монархической атрибутики? Идея рыцарства включает и идею сюзерена, видимого им пусть даже не слишком отчетливо, а примерно так же, как виделась Дон Кихоту Дульсинея Тобосская. Рыцарь Печального Образа представлял ее себе захваченной злыми волшебниками. Опутанной чарами злодеев видит Невзоров свою страну.

> ...На фига ты так умно все делаешь, каждым кадром пытаешься доказать, что ты очень большой художник...
>
> *А. Г. Невзоров*

Эти слова, которыми Невзоров охарактеризовал творчество своего тезки кинорежиссера Александра Сокурова, можно вполне отнести и к нему самому. Ведь лучшие выпуски «600 секунд» в лучший период этой передачи были ловко стилизованными под информационную программу художественными произведениями. Многие из примерно 5000 сюжетов, выданных Невзоровым в эфир за два с половиной года, можно было бы включить в некую бесконечную программу, которая вполне могла бы существовать без всякой привязки к календарному времени, противореча при этом необходимому условию информативного жанра,— забываться на следующий же день после выхода в эфир. Одну и ту же новость, в отличие от лучших сюжетов «600 секунд», не расскажешь дважды.

Художественное начало проявлялось и в том, что Невзоров отбирал для своей программы сенсационные сюжеты, вернее, всякую новость старался подать в сенсационной обертке. Тем самым случаи, взятые из потока российской действительности, возводились в степень невероятности и исключительности, которые, кстати, еще Аристотель считал главным условием художественности. Невзоров по сути не рассказывал о происходящем, а создавал его образ, внося, что было до поры особенно привлекательно, сильное авторское начало в интерпретацию событий. Делал он это тем более успешно, чем сильнее сопротивлялся потоку «Времени». И ему доставляло несомненное удовольствие противостоять. Ему нравилось быть непреклонно суровым.

Крошечные сюжеты содержали в себе безупречно связанные видеоряд и комментарий. Это были великолепные импровизации на темы «жизни врасплох», которые, как и всякая импровизация, требовали большого мастерства и высокой профессиональной культуры.

Невзоров опирался на заразительные литературные образцы, разрабатывавшие поэтику анекдота. Когда я пытался для памяти записать один из невзоровских сюжетов, я обнаружил, что изложить его емко и точно можно только, пользуясь стилем, близким к стилю «Случаев» Даниила Хармса, примерно так:

«На Литейном проспекте стоял негр. Денег у него не было, паспорта тоже, он давно уже бродил по дорогам и, устав от такой жизни, начал ругать прохожих нехорошими словами. Возмущенные прохожие сдали негра в милицию. Когда в отделение приехал Невзоров и спросил у негра, что он любит больше всего на свете, негр, раздвинув толстые губы, сказал надменно:

— Читать!..»

В сюжетах такого рода возникало ощущение, что Невзоров создает телевизионные произведения по мотивам Хармса. Именно по мотивам, потому что стиль Хармса, рожденный отчаянием полувековой давности, был приправлен в «600 секундах» социальным нетерпением последних лет.

Герои Хармса жили как бы в состоянии комы, в состоянии небытия, подменяющего собою жизнь. Персонажи Невзорова, особенно те, кого он высмотрел среди милицейских отчетов и которыми населил свои «криминальные хроники»,— из небытия, беспредела самой жизни. Невзоровская художественность в этом смысле то и дело приобретала эпатажный смысл, как если бы тексты Хармса истолковать буквально.

«...Мы его только для страха керосином облили, а поджечь и не собирались»,— это не реплика персонажа «600 секунд», это из «Победы Машкина».

[2] Из выступления Александра Невзорова на встрече со зрителями в Центральном Доме кинематографистов 12 марта 1990 года.

«...Товарищ Машкин двинул товарища Кошкина ногой под живот и еще раз ударил кулаком по затылку... Товарищ Кошкин растянулся на полу и умер...», «...Одна старуха из любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась...», «На охоту поехало шесть человек, а вернулось-то только четыре...», «...Калугина сложили пополам и выбросили его как сор»,— это тоже не из перечня происшествий «600 секунд»[3].

Невзоров настойчиво и последовательно выводил на экран тему смерти, тему распада и разрушения, что заставляло понемногу отворачиваться от его творчества тех, кого начинали раздражать «мартирологические» сюжеты, хотя «тема» уже не есть хроника, и ее следует судить по другим законам. Но парадокс заключается в том, что Невзоров вовсе не стремился жестко обозначить грань жанровой условности. Его устраивало сочетание гротесковой выразительности с бесстрастной маской хроникера. Он как бы незаметно устанавливал свою власть над реальными событиями, а вместе с тем и над телезрителями, ожидавшими каждого нового его появления. Заставка «600 секунд», в которой под характерное «вжик-вжик» появлялись цветные линии, как бы сразу зачеркивающие то, что будет показано бесстрастным объективом, с намеком: «Слушайте, что скажет Он...», выглядела с каждым разом все более и более подходящей для невзоровской передачи.

Любопытно, что один из выпусков «600 секунд» органично вошел от начала до конца в программу «До и после полуночи», где господствует прямо противоположный невзоровскому образ ведущего. Очевидно, в интерьер уставленной цветами студии, где не умолкают светские беседы, где почти не отрывающийся от кресла хозяин всегда садится перед камерой так, чтобы были видны его безупречные носки, резковатый искатель приключений Невзоров смог вписаться лишь потому, что и в его образе обнаружилось нечто «формальное», вполне подходящее для молчановского салона в качестве социальной экзотики, пряности.

Бешеная энергия, с которой Невзоров взялся за свое дело, гнала его два с лишним года. Выпуски «600 секунд» выходили беспрерывно, не давая зрителю перевести дух. В этом был и момент насилия — энергия нетерпения, которую Невзоров посылал с экрана, пресыщала. По сути вся его жизнь стала художественным произведением. Созданное им секретное общество борьбы за реальную информацию сделало его не столько наследником, сколько героем, неким хармсовским фантомом. Чего стоит хотя бы авантюра, в ходе которой Невзоров вместе со своими спутниками проник на мясокомбинат под брюхом предназначавшихся на убой коров.

Изобретавшиеся Невзоровым способы поисков материала являются сами по себе моментами творчества. Но несомненно станут в ближайшем будущем основой и для документально-авантюрного произведения, устными фрагментами из которого он с удовольствием делился во время встреч со зрителями. Во всяком случае, артистка Александра Яковлева уже призналась, что вся «история с Невзоровым» легла в основу написанного ею сценария[4].

...импровизатор, встреченный
оглушительным плеском...
Пушкин

И все-таки не «рыцарский комплекс» и не «хармсовские мотивы» сами по себе создали феномен Невзорова. Его творчество обрело особое значение потому, что публика, основательно ошалевшая от бесконечных «подтассовок», ждала информации конкретной и независимой. И сердитый молодой человек, который оказался недовольным даже фактом введения правительством раздельного исчисления летнего и зимнего времени, отвечал этим ожиданиям.

Информационный голод породил на какое-то время феномен «эстрадной журналистики», когда посмотреть и послушать репортера «как такового», и не только Невзорова, собирались во дворцах спорта тысячи людей.

Была и еще одна потребность — в независимом авторском голосе, способном откликнуться на любое событие, любой раздражитель. Это стало особенно ощутимо после смерти Высоцкого, который был так же бесцензурен, как оказался бесцензурен с самого начала Невзоров, нашедший силы создавать свои почти ежедневные программы в кратчайший промежуток времени: обработка собранного за день материала начиналась примерно в 17 часов — эфир в 21.40. Для цензорского вмешательства не оставалось технической возможности.

Но это был Невзоров лучшей его поры. А перелом можно определить довольно четко — начало августа 1990 года — вступ-

[3] Цит. по: Хармс Д. Полет в небеса. Л., 1988.

[4] «Советский экран», 1990, № 15

ление в силу Закона о печати. До того всякая смелость журналиста не была юридически санкционирована, она была его волеизъявлением, личной решимостью перейти границу. Невзорову для привычного бойцовского самоощущения и самоутверждения стало не хватать противодействия. Именно в это время его рыцарство и его художество начинают приобретать самодовлеющий характер. Куда-то на второй план уходит его собственно информационное начало передач. Осень 1990 года стала временем кризиса тридцатидвухлетнего патриарха «черного репортажа».

Он стал все реже появляться в своей собственной передаче, уступая место Вадиму Медведеву. Элемент непрерывности воздействия стал понемногу уходить, взамен этого Невзоров решил укрупнить форму, выпуская тематически единый «Паноптикум». Здесь, несомненно, были удачи. Поставив в один ряд сюжеты из морга вместе с сюжетами о ветеранах войны, рассказы о технологии нищенства и театре зэков вместе с разбором дрязг в Ленсовете, он как бы провел вслед за «Бобком» Достоевского репортажи из страны мертвых. Были в «Паноптикуме» и свои репортажные открытия: то Невзоров мчался на захват заложников в тюрьме и появлялся на месте происшествия с такой быстротой, что на микрофон попадали капли крови, то Невзоров придумывал и воплощал остроумную метафору: отделенный от всего на свете город, населенный никому не нужными советскими людьми, которые под стягом с серпом и кукишем как бы пристроились в хвост последнему маршу обывателей города Глупова.

Однако что-то неладное все же происходило с Невзоровым. Из его речи исчезли изящные пассажи по поводу санкт-петербургского житья-бытья, вроде того, что: «...угнали асфальтовый каток», «...почти не стало в городе яиц, куриных, разумеется», зато «открылась школа гусаров», повторявшиеся наутро всеми, кто принимал программы Ленинградского телевидения. Было видно, что он тяготится собой прежним, растерян, не находит опоры в прежнем своем амплуа безжалостного, но и беспристрастного репортера, собирателя объективной информации, не потому ли Невзоров стал неинтересен даже в лучших своих передачах.

С свинцом в груди...

Один из последних больших репортажей Невзорова тоже следовало бы давать под рубрикой «Паноптикум». Но никакого заглавия автор ему не предпослал. В кадре была толпа, собравшаяся 7 ноября на Дворцовой площади. Кто-то кого-то откуда-то сталкивал, кто-то улыбался в объектив, трепетал невымазанный из фонограммы матерок, и вообще из этого чернового видеотекста Невзоров, мастер сверхлаконичного репортажа, не вычеркнул, по-видимому, почти ничего. Он сам качался в нем вместе с толпой, подняв над головой видеокамеру подобно тому, как изобразил себя Карл Брюллов: в виде художника, спасающего свои инструменты среди всеобщего смятения последнего дня Помпеи, художника, который чувствует себя бессильным противостоять катастрофе. И — ни слова комментария. Ничего, чтобы внутренне уравновесить свободный поток информации, сбалансировать его свободой и незаданностью собственного голоса. Только возбужденная толпа, и Невзоров в ее водовороте, как бы признающий ее законы.

А законы толпы и законы политики смыкаются. Признав их власть над собой, Невзоров лишился иммунитета былой независимости. И этим подставил себя под выстрел, который раньше был бы невозможен.

Сюжет о его ранении стал единственным в выпуске «600 секунд» 13 декабря. Круг замкнулся — автор стал персонажем им же самим придуманного жанра «теленовостей в ленинградском стиле».

Я не знаю, как долго может заживать рана от пули, которая «попала в левую сторону груди и пробила мягкие ткани под мышкой»[5], и как должен чувствовать себя человек, получивший сочувствие Президента. Я только вспоминаю, что Бестер Китон однажды повредил себе на съемках шею, но узнал об этом несколько лет спустя...

Профессионалы считают, что большая часть репортажей Невзорова из Прибалтики — инсценировка[6]. Невзоров уже при-

[5] «Известия», 1990, 13 декабря.

[6] Прим. ред.: обращение кинематографистов приводим здесь полностью.

Не верьте!

Союз кинематографистов СССР утверждает, что репортаж Александра Невзорова из Вильнюса — инсценированная фальшивка, что совершенно очевидно для профессионального глаза режиссера, оператора, репортера. Мы обращаемся к зрителям, ко всем, кто видел эту программу:

Не верьте!

Вас обманывают, пытаясь натравить вас на Литву и литовцев и тем самым оправдать убийц и тех, кто стоит за ними.

Кинорежиссеры Б. Загряжский, П. Тодоровский, Г. Чухрай, И. Беляев, С. Зеликин, К. Лаврентьев, А. Симонов, А. Прошкин, А. Смирнов, А. Кашаганова, М. Смагулов, С Азимов, Л. Гуревич, Э. Климов, А. Сокуров, И. Масленников («Кино. Информационный бюллетень», 1991, № 1, с. 8).

менял такой прием. Но когда-то он делал это открыто, демонстративно. Теперь же — выдавая за истину.

Впрочем, в знаменитом вильнюсском репортаже уже не было прежнего Невзорова. Этот, новый, стоял, вскинув на плечо автомат, первая модель которого помечена 1947 годом. Одинокий и свободный рыцарь сенсации стал в строй.

Парадокс заключается в том, что маска бойца, которую он некогда создал для себя, возобладала над автором.

Прежде то, что делал Невзоров, было самодостаточным. Теперь же вся его деятельность — лишь следствие. И нет надобности приводить свежие примеры. Теперь все они выстраиваются в одну определившуюся в январе линию. Заблуждение ли всему причиной, политический ли выбор, прямое ли указание — вышнего или свыше — это, в общем-то, не так уж и важно. Не то, что делает Невзоров, а что или кто стоит за этим, интересует теперь общественность. В интервью он теперь оправдывается, доказывая, что говорит правду. Раньше этого не требовалось: для того, что он хотел сказать, было достаточно его передачи. Кончился репортер-художник, родился политик. А это уже другой жанр.

...Я до сих пор не знаю, кто были те безымянные операторы и в каких телекомпаниях — литовской, шведской, польской или немецкой — они работали, те люди, что стояли с видеокамерами на площади между танками и демонстрантами. Им не нужно было наклеивать на рожок «калашникова» ярлык «Наши», они показали трагедию, в которой не могло быть ни своих, ни чужих. И подтвердили этим следующий тезис: «...репортер не имеет права иметь отношение к какой-либо общественной политической или идеологической организации, поскольку залог профессионализма репортера — в его полной беспартийности...»[7]

[7] Из выступления Александра Невзорова на встрече со зрителями в Центральном Доме кинематографистов 12 марта 1990 года.

М. Горелик

Информация как эстетика

Репортаж Александра Невзорова из Литвы, сделавший его одним из самых популярных людей страны, не принадлежит к числу тех явлений массовой культуры, которые, вчера оказавшись в фокусе общественного интереса, сегодня забываются навсегда; возможно даже, ему уготована судьба стать явлением нарицательным — «репортажем Невзорова».

Конечно, наиболее важен в этом феномене моральный и политический аспект, но мне хотелось бы здесь обратить внимание на некоторые периферийные моменты его фильма, связанные не столько с конкретными событиями, сколько с определенным отношением автора к определенным героям.

Прежде всего я хочу сказать об упоении силой, которым проникнут его репортаж и которое составляет одну из его эмоциональных основ. Восхищение автора этими вооруженными сильными людьми — «настоящими парнями», «мужиками» — явно сродни подростково-женскому восторгу перед «настоящими мужчинами». Чего стоит взгляд, брошенный Невзоровым снизу вверх на высоких, в масках (и оттого еще более мужественных и прекрасных) омоновцев.

Эта восторженность-влюбленность — обратная сторона медали суперменства, сознательно культивируемого Невзоровым как важная составляющая его телевизионного имиджа: его герои реализуют жизненный идеал, которому стремится соответствовать автор (тема подростка). Поэтому телевизионный репортаж из Литвы (и в данном контексте неважно, был ли это действительно репортаж или инсценировка) — существенно глубже политических событий, вызвавших его к жизни.

Душевное упоение автора, с которым не в силах совладать даже профессиональный разум, приобретает порой коми-

ческий характер. Вот Невзоров говорит об «отчаянных парнях», занявших «последнюю в своей жизни круговую оборону». Зритель с содроганием ждет «боевиков», которые сейчас придут и предадут наших героев мучительной смерти, но вместо «боевиков» приходят неожиданные для зрителей, но ожидаемые героями танки. Не берусь судить, какие чувства испытывали захватившие полицейскую школу омоновцы, но невзоровская «последняя в их жизни круговая

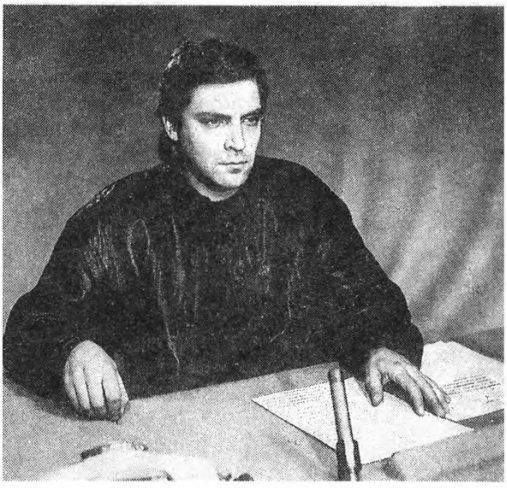


Фото С. Кацева

оборона» набрасывает на ситуацию карнавальный флер.

Или вот герой-омоновец в ярко освещенной комнате подходит к окну и, мужественно всматриваясь в тревожную черноту ночи, говорит: «Не подходите к окну — мы здесь отлично видны снайперам-боевикам». Эта сцена запомнилась многим. Видимо, опасения были напрасны, потому что «боевики-снайперы» себя никак не проявили.

Вообще «боевики» — еще одна важная эмоциональная составляющая фильма. О них идут постоянные, нагнетающие страх разговоры, причем их невидимость и визуальная непроявленность делают их еще страшнее, делают их воплощением иррационального страха. В сцене в полицейской школе — классическая оппозиция света и тьмы: светлые жертвенные герои и чернота ночи, готовая их поглотить.

Мельком мы видим вильнюсских обывателей — обычных мирных горожан. В контексте напряженного ожидания «боевиков» они выглядят угрожающими. «Боевики» бесчисленны, невидимы, страшны и беспощадны — именно это и делает героями прекрасно обученных, вооруженных людей, поддержанных танками и бронетранспортерами, которым противостоит исключительно мирное население.

Ныне в СССР — время страха. Рушится возводимое семь десятков лет здание, грозя похоронить под своими обломками и тех, кто считал этот дом лучшим на свете, и тех, кто от всей души ненавидел его. Тень экономической, политической, экологической и духовной катастрофы накрыла страну. Сознание, не способное справиться с реальными жизненными проблемами, невротически вытесняет их в подсознание, где они мистифицируются, коллективный невроз реализуется в коллективные страхи.

В СССР существует устойчивая традиция преемственности и взаимодействия таких символов: враг народа, врачи-отравители, поджигатели войны, жидо-масоны... Народное сознание прошло хорошую выучку их априорного и некритичного восприятия. Фильм Невзорова предлагает еще одну форму рационализации страха-ненависти. Это совсем не значит, что автор сознательно конструирует эту форму: просто его сознание настроено на ту же невротическую волну, и он как художник придал художественную форму безвидным демонам. Вышколенное сознание охотно принимает образ инородца-убийцы, виновного во всех прошлых, нынешних и будущих бедах, совершенно очевидно, что он таится во тьме и угрожает не только решительно всем русским в Прибалтике, но и каждому зрителю, сидящему перед телевизором. Ну, и чем страшней этот снайпер-литовец-боевик, тем прекрасней омоновцы-спецназовцы, которые, не щадя живота своего, спасут нас от этих жутких напастей.

Невзоров показывает нам героев, готовых на смерть, но вершина его художественного мира, его крещендо, его наивысшая художественная точка — жертвенный герой-мученик. Намалеванная на плакате на лбу героя звезда искусно актуализируется как реальное мученичество (совсем как в первобытной магии).

Разумеется, у невзоровского репортажа есть четкие политические цели, конечно, для достижения этих целей он умело манипулирует вниманием зрителей, но важно другое: Невзоров создал целостный художественный мир с имманентной этому миру логикой, и этот мир диктует своему создателю собственные требования, и Невзоров безошибочно выполняет их.

Собственно эстетический эффект фильма — в обличении вещей невидимых, и он

создается столкновением обманной поверхностной видимости, кажимости и того, что «есть на самом деле», но скрыто. А именно это невидимое и должен весьма искусно обнаружить автор.

Один из приемов, которым пользуется для этой цели Невзоров, повторяющийся кадр, где автоматная очередь пробивает железо. «Тра-та-та-та! Тра-та-та-та!» Боже мой, да ведь это игра в войнушку, но только детские крики и трещотки игрушечных автоматов заменены (о, мечта всех мальчишек!) взаправдашними выстрелами! Но ведь тоже для игры! Похоже, помимо очевидной функциональной направленности это «тра-та-та» доставляет автору и чистое удовольствие. Ну, конечно, доставляет! Вот только взгляните, не удержался, сам взял в руки автомат и позирует перед камерой гордый и счастливый.

А вот еще один атрибут детских игр: слово «наши» — слово не только постоянно произносимое, но и высвечиваемое с повторами на экране, аудиовизуальным внушением оно должно войти в наше сознание и подсознание. «А это наши или белые?», «Я — за наших!» Простой и ясный черно-белый дихотомический мир с двойным этосом, легко переходящий из умилительного мира детства в мир армии, лагеря, преступной группы.

Невзоров: «Я делал фильм о НАШИХ, которых телевидение обвиняет во всех смертных грехах все двадцать четыре часа в сутки». В одной фразе — модель целого мира: оппозиция «наши — не наши», очевидная клевета и напраслина, возведенная на «наших» (раз «наши», значит — «хорошие», раз «не наши», значит — «плохие»: по определению), в силу чудовищности («все смертные грехи», «все двадцать четыре часа») и лживости обвинений открывается истинное лицо «не наших».

Подростковый инфантилизм сознания ясно прослеживается в контексте всего творчества Невзорова.

Типично подростковый интерес к трупам и маньякам-насильникам.

Подростковое самолюбование: «Кто для меня Гидаспов, кто для меня Горбачев, кто для меня Ельцин?» Или: «А вот с Щелкановым я поступил со свойственной мне иезуитской выверенностью всех моих действий. Я первым в стране объявил о его отставке: на следующий день я весело смотрел, как это сообщение опровергали один за другим программа «Время», наше питерское телевидение, газеты, а вечером продемонстрировал второй экземпляр прошения об отставке Щелканова».

Подростковое восхищение силой: «Он симпатичен очень — потому, что он сильный человек».

Подростковая невоспитанность и развязность и острый интерес к чужой интимной жизни в вопросе к будущему патриарху, не трудно ли тому обходиться без женщин (вообще — уму непостижимо!).

Наверное, можно не продолжать. А теперь — пара фотографий невзоровских героев. Это совсем не метафора: я хочу сказать несколько слов о двух фотографиях омоновцев, помещенных соответственно во втором и третьем номере «Московских новостей» за этот год.

Собственно, интерес представляют не сами омоновцы, а интерьер их казармы. Стены оклеены картинками полуобнаженных красавиц, красавиц, обнаженных совсем, и очень могучих культуристов, с потолка свисает черное полотнище с белым черепом и костями. Тот же самый невзоровский комплекс. Текст полностью соответствует видеоряду: «Чтобы навести порядок и установить советскую власть в Риге, достаточно нашего отряда... Разгоним существующую власть... и устроим суд над националистами».

Не помню, какой советолог, размышляя, почему образ Сталина затмил в массовом сознании образ Ленина, предлагает забавное объяснение — маленький, лысый и в штатском, другой — военный, в сапогах и с усами. «Говорильне» «лысых» и «штатских» противопоставляется «простой парень», «мужик», отменно владеющий кулаком и автоматом. Вот сейчас эти (в терминах Невзорова) «наши» всех спасут от невидимой опасности и установят порядок.

Не знаю, право, как отразится в массовом сознании репортаж Невзорова. Ясно одно: помимо формирования отношения к конкретным событиям в Литве он формирует новый образ врага (и не только в прибалтийском варианте), а также отношение к методам разрешения политических коллизий и споров.

На наших глазах происходит преображение жанра, рождение некоего нового феномена, природа которого не вмещается в рамки истинности или ложности информации и нравственности или безнравственности автора. Информация перестает быть только некоторым набором новостей, сведений, имеющих ту или иную политическую и нравственную окраску: она превращается в нечто большее, сгущается в обладающий устойчивыми эстетическими параметрами тоталитарный миф, адекватный и чаемый душами многих наших социально инфантильных сограждан.

Из редакционной подшивки: «Зеркало», «Известия», «Вечерний Ленинград» — об А. Невзорове

МНЕНИЯ И СОМНЕНИЯ

Вот интересный вопрос: как отнеслись ленинградцы к прибалтийским ТВ-репортажам своего земляка А. Невзорова? В целом по городу положительно – 43, отрицательно – 44 процента. Среди военных доверяли репортажам уже 62 процента, а не доверяли – 32, среди руководящих работников цифры распределились так: 42 – "за" и 48 – "против", среди членов КПСС – 62 и 25, гуманитариев – 28 и 62, людей до тридцати лет – 37 и 46, пенсионеров – 50 и 37, лиц с низким культурным статусом – 66 и 17, с высоким – 20 и 75.

Так что на вопрос: "Чьи взгляды выражает Невзоров в наибольшей степени?" ответ должен быть однозначен: членов КПСС, пенсионеров, военных, малокультурных людей.

Кому симпатизирует Нина Андреева

В интервью Нины Андреевой, известной своим нежеланием поступиться принципами, опубликованном в газете Московского округа ПВО «На боевом посту», она заявила, что в стране возможен либо переход к установлению диктатуры необуржуазии авторитарно-фашистского типа, либо утверждение действительной власти рабочих и крестьян. Нина Андреева сказала, что и Горбачев, и Ельцин ведут страну к капитализму, но Ельцин идет напролом, а Горбачев, как более хитрый политик, маневрирует и движется зигзагами.

Нина Андреева похвалила также Александра Невзорова, который, несмотря на то, что антикоммунист, честный человек и патриот.

ЧИТАТЕЛЬ — ГАЗЕТА

КАК СЛУЖИЛ СОЛДАТ?..

Ваша газета принадлежит к тем изданиям, которые критикуют даже А. Невзорова. Можно в чем-то соглашаться с вами, за что-то упрекнуть телерепортера (в частности, я не разделяю его увлечения ОМОНом), но в одном нельзя ему отказать: этот журналист талантливо и умело защищает наши славные Вооруженные Силы от грубых нападок прессы. Я сам отслужил четверть века, майор запаса, но того, о чем пишут иные хлипкие газетчики про наших бойцов и офицеров, никогда не видел.

Уверен, что и Невзоров ни с какой такой «дедовщиной» в армии во время службы не встречался. Надеюсь, этому мужественному человеку есть чем поделиться с молодыми воинами. Вот бы и рассказал о своей службе телезрителям «Пановтикума». Я звонил им в программу перед 23 февраля, хотел лично попросить об этом Александра Глебовича, но не дозвонился. Теперь делаю это через вашу газету (если напечатаете).

А. Столяров

Наш читатель, вероятно, прав: пожалуй, нет в стране другого тележурналиста, который бы с такой страстью, как уважаемый коллега Невзоров, рассуждал о воинском долге, о славе русского оружия, о вековых ратных традициях Отечества... Который бы с такой любовью относился к армейским военачальникам, воспитывающим под овеянными боевой славой знаменами наших юношей в духе беззаветного служения Родине. Видно, что эти чувства к Советской Армии — незаемны и неподдельны. Такое не родится в тиши редакционных кабинетов. Наверняка, Александр Невзоров служил (предполагаем, десантником - парашютистом или в морской пехоте), и служба его была успешна, закалила на всю жизнь...

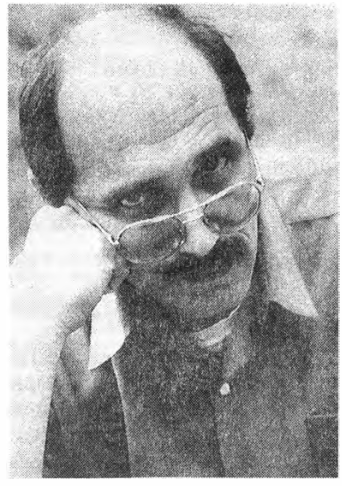
И поэтому можно лишь присоединиться к пожеланию читателя Столярова: очень бы хотелось услышать яркий, талантливый рассказ Невзорова о днях его ратной службы. Это тем более важно, что сегодня иные юноши-призывники, наслушавшись всяких россказней об армии, стараются изобрести любой способ, найти любую болячку (иногда симулируют даже сумасшествие), чтобы увильнуть от исполнения воинского долга.

Думается, если бы Александр Невзоров захотел по этому поводу выступить в газете, «Вечерка» предоставила бы ему такую возможность. Какие-то штрихи к этому рассказу могли бы добавить Горвоенкомат, бывшие сослуживцы и командиры. Будем рады получить от них весточку и ознакомить с ней наших читателей.

Д. ШУВАЛОВ

P.S. ...А недавно по Санкт-Петербургу распространился слух, что той злосчастной ночью Александр Невзоров был вовсе не ранен, а подлинно убит и теперь под именем Невзорова появляется его двойник, назначенный с известной целью Комитетом государственной безопасности.

Не имея возможности удостовериться в происшедшем, редакция почитает за благо воздержаться от комментария.



Александр Кабаков

Сочинитель

Роман

Весна — лето
1

Тебе — но голос музы темной
Коснется ль уха твоего?
Пушкин

Всегда хотелось начать с описания сумерек в Москве.

Едешь откуда-нибудь в такси, небо приобретает любимый сиреневый цвет, машина взлетает и опадает, по набережным выстраиваются микрорайоны и, по мере приближения к центру, впереди все гуще светят хвостовые огни других машин, и эта толпа красных огней, все более плотная, дружно, словно стадо с тяжкими подсвеченными задницами, сворачивает, несется, толкается, останавливается перед дальним светофором, такси нагоняет остановившихся, въезжает в толпу, которая тут же распадается на нормальные отдельные машины, справа кавказец раздраженно-бессмысленно постукивает по баранке отчаянно разукрашенной «Волги», слева одинокая девушка предлагает набор жизненных тайн для разгадывания и погружения, без аффектации, но и не простодушно держа руль «шестерки», небо через темную красноту переходит в синее — и все разъезжаются по переулкам вокруг Пушкинской и Маяковки, и пристают к темным тротуарам — приплыли.

Эта картина полна, если сквозь нее просвечивает воспоминание о только что оставленном явлении любви.

Женщина, уже ставшая обычной приличной пассажиркой другого автомобиля, подъезжает, тем временем, к своему дому. Вполне тщательно одетая, подкрашенная, снабженная сумкой с купленным за день, с серьезным и твердым выражением лица входит в полуразрушенный подъезд. Поднимается в нечистом и узком лифте, открывает дверь своими ключами, повесив сумку на предплечье. Переодевается сразу в ночную рубашку и халат, немного короче рубашки, и двигается по кухне, чтобы приготовить слишком поздний и слишком плотный ужин.

А полтора часа назад она была той, которую и вспоминаешь в сиреневых, быстро синеющих сумерках, полных красными хвостовыми огнями. Она лежала поперек чужой кровати, хвастаясь загаром предосеннего отпуска и своей всегдашней бурной и быстрой реакцией на любовь, горячим и неудержимым истечением жажды. Я мокрая,— радостно и гордо повторяла она с легким полувопросом.— Я мокрая, это хорошо или плохо? Конечно, хорошо, разве ты не видишь, не чувствуешь, разве ты не знаешь, я ведь сто раз говорил, что я это люблю больше всего в тебе, что ты намокаешь сразу и тебя уже ничем не просушишь, ты неиссыхаема. Это тебе хорошо или вообще хорошо? Что значит — вообще? Я тебя спрашиваю! С кем это еще вообще? „Ну-ка, расскажи, расскажи... Ну, перестань, ты же знаешь, никто никогда так... Хочешь, поклянусь? Не смей клясться... Ладно, но ты же правда знаешь... Знаю. Молчи. Молчу. Выше, ляг выше. Так? Так, так. Боже мой, я люблю тебя. Я люблю тебя. Люблю. Ноги. Так. Боже мой, люблю, люблю тебя. О Господи, прости меня, люблю, люблю. О нет. Нет. Ну вот. Вот. Вот.

Но через это все — через то, как она ходит, одеваясь, уходит в чужую ванную, берет чужой стакан, открывает чужой кран, стоит с сумками на краю тротуара, садится, втаскивает сумки и край плаща в такси, уезжает, оставаясь в памяти на сутки-двое лежащей поперек чужой кровати,— сквозь это все и сквозь сиренево-синие сумерки проступает третьей экспозицией неизбывающийся сюжет. Точнее, самое начало сюжета, завязочка, а дальше от каждого из узелков — след. Словно тот, что остается на фотографиях с большой выдержкой от выступов и углов промчавшегося автомобиля или любого другого быстро движущегося предмета. Смазанные, расширяющиеся и размывающиеся полосы. Сюжет — Боже, дай мне додумать Сюжет!

Балеары. Июнь

— Sergei, I wonna just now... Sergei, well, now, I said, come on... Let's go... fucking... Sergei![1]

— Ну, блядь, когда же ты от меня отвалишь! — сказал Сергей громко, глядя прямо перед собой на дорогу. Голос Юльки доносился из глубины комнаты, не заглушаемый даже треском моторов. Так же просто через час она будет требовать еды.

По дороге примерно раз в полчаса проносились компанией в пять-шесть машин веселые ребята в джипах «судзуки-сантана». Какая-то фирма удачно придумала эти экскурсии по острову для богатых юных остолопов, готовых арендовать тридцатитысячедолларовую машину. Выложить несколько тысяч песет, чтобы промчаться под июльским белым солнцем, в пыли, вцепившись в толстую трубчатую раму, торчащую над кургузым кузовом, в цветастых шортах, в драных майках, в бейсбольных шапках козырьками назад, с девками, не напоказ, а, видно, вправду забывшими, что титьки, трясущиеся под майками,— это отличие пола, а не просто так.

Сергей ненавидел этих говнюков. Ненавидел в одном ряду с сухим, высоким, платинового цвета солнцем; с небом, появление облаков на котором непредставимо; с белой чистой пылью, не пачкающей тело и одежду; с легким воздухом, как бы лишающим человека части веса; с морем, в котором видны камни и раковины на четырехметровой глубине; лесистыми скалами и обрывами к воде, похожими на декорации к костюмному фильму; с террасами, по которым бродят, брякая колоколами, бараны в ватном меху; с петляющими дорогами, где все разъезжаются и разъезжаются джипы, и автобусы, и «сеаты», и фургоны «вольво», и бетоновозы с крутящимися косыми трехтонными кувшинами, идущие к строительству очередной виллы... Разъезжаются на горной дороге метра три в ширину — и ни одна зараза не заденет другую, не чиркнет по крылу, не закрутятся колеса над пустотой, не затрещат деревья и ограды террас под кувыркающимся через раму, расшвыривая цветастые шорты и майки, джипом...

Здесь, на ближней к Пальме окраине деревни Эстаенч, у прошивающей деревню трансостровной дороги, Сергей снимал номерок в двенадцатикомнатном пансионе уже не то десять месяцев, не то сто лет. Он точно знал, что этот остров — лучшее место на земле, лучше не то чтобы не бывает, а и не должно быть. И он ненавидел это место так, что внутри все заходилось и в глазах темнело.

Юльку он ненавидел еще больше.

— Серг'эй, ну, ти, старайя жоп'а,— Юлька перешла на русский, Сергея передернуло.— Езли твой уже не зтоит, скажи чесьтный. Old bloody abstinent.

— Я тебе, падла черная,— пробормотал Сергей, разбирая шторы, чтобы вернуться с балкона в комнату,— сейчас дам абстинента...

Юлька валялась на кровати — почти прямо на матрасе, большая часть простыни съехала и лежала на полу из искусственного, прохладного только на вид мрамора. На пол же были брошены толстый, развалившийся на две части номер «Космополитена», Юлькины черные джинсы и ее же не по размеру широкая белая майка с желтым кругом и надписью "Hard Rock. London". Бессмысленность, которую видел Сергей в этой надписи, приводила его в бешенство.

Он остановился у кровати. Солнце процеживалось в комнату сквозь кирпично-красные шторы и жалюзи на створках окон по сторонам балконной двери. Бордельный свет от штор наполнял комнату, но кровать стояла у дальней стены, и здесь освещение было уже не красным, а скорее лиловым, цвета сливы или кровоподтека. В таком освеще-

[1] Здесь и далее персонажи пользуются странным английским, что в конце концов получит объяснение.

нии Юлька выглядела лучше всего — потому, а не только по лени, вечно здесь, на кровати, и пребывала. Кожа блестела темным золотом, цепочка на щиколотке посверкивала золотом светлым, глаза, черно-золотые в голубом, чуть покрасневшем обрамлении белка, отражали какие-то дальние, невидимые огни, и черно-коричневые кудри вокруг головы и под животом дымились. Одну ногу она согнула в колене и поставила ступню на полусъехавшую простыню, другую закинула на колено согнутой и покачивала, подрагивала цепочкой на щиколотке в такт вондеровскому, никогда не надоедавшему "I just call to say I love you". Батарейки сели, и маленькие колонки плейера хрипели едва слышно и с подвывом, но Юльке это было все равно. Цепочка вздрагивала, волосы дымились, лиловый свет сгущался к подушке, и невидимые огни отражались в глазах.

— Come on,— сказала Юлька.— Come on, Серг'эй, хоч'ю, трахни меня... Honey... Do it, honey.

Сергей стащил длинные шорты, одна штанина у них была розовая, другая желтая, Юлька когда-то купила их в Пальме, это уродство. Но старые английские военные, купленные еще на Клиньянкуре, давно разодрались полностью, и пришлось напялить клоунские — модные. Юлька была от них в восторге... Сергей стащил шорты и стряхнул с ног зеленые альпаргаты с примятыми задниками.

— Держись, зараза,— прошипел он сквозь зубы и повалился, вцепился в нее, в потный ее загривок под этими проклятыми дымящимися кудрями, уперся, стирая локти о жесткую обивку матраса, саданул изо всех сил, словно убивая ее, да и вправду желая убить, растереть, уничтожить, обратить в ничто, снова саданул, уже ткнувшись лицом в подушку, забивая рот волосами, хрипя,— держись, я убью тебя... убью...

— Oh, yes,— она уже запела свое всегдашнее,— oh, yes, yes, yes... fuck me, fuck me... oh, yes, yes, yes...

Красное, лиловое, золото, дым. Сергей поднял лицо. Юлька лежала, крепко зажмурившись, ему так и не удалось приучить ее держать глаза открытыми, она взвизгивала все громче и при этом скалилась, обнажая и зубы, и десны, и он уже знал, что сейчас будет, приготовился, напрягся, упершись в матрас выпрямленными руками,— и она извернулась, мгновенно стекла, съехала вниз, а он, выгнувшись, тут же почувствовал чуть-чуть, не больно сжавшиеся зубы, и язык, двинувшийся по кругу.

Красное, лиловое, золото, дым. Сергей застонал, взлетел над нею — и рухнул рядом на спину. Тут же дверь номера открылась и вошли двое. Сергей узнал в них русских немедленно — хотя никаких русских здесь не было и быть не могло.

2

Обязательно привяжутся к тому, что она черная. Будь она брюнеткой, рыжей, хоть зеленоволосой — это стерпела бы любая, но черная кожа будет слишком сильной метой, все начнут ломать голову еще при чтении, а потом кто-нибудь и прямо спросит. Мол, это кто же? Где же? Откуда такой опыт по части дымящихся негритянских волос?..

И, конечно, не миновать обиженного, повернутого внутрь взгляда, молчания, потом слез, тихо ползущих от уголков глаз вдоль носа красивыми каплями и расплывающихся в бесформенную мокроту в складке возле рта. Никогда не поверю, теперь я уже точно знаю, что у тебя с нею роман все это время. У тебя-то сил не хватит? А то я не знаю тебя, это ты кому-нибудь рассказывай насчет сил, а не мне. Потом слезы все-таки высохнут, только останется обиженное выражение, а глаза уже просияют. Не пиши больше такого, ладно? Мне от этого ущерб. Ишь ты, будет каких-то черных расписывать и воображать их в постели! Меня воображай... Это и есть ты, везде ты, только я придумываю разные воплощения тебя — какие могу вообразить... А, значит, ее ты можешь вообразить? Значит — было! Да не было, если б было, я бы тебе сказал, я же тебе все рассказал, что было... И что помню... «Помню!» Ты бабник, я тебя ненавижу. А я тебя люблю. Правда? Правда, и ты сама знаешь, а ты меня любишь? Любишь — любишь. Скажи так еще раз. Как? Скажи «любишь — любишь». Любишь — любишь. Еще. Любишь — любишь. Еще. Любишь — любишь, а ты уже опять? Да. Опять можешь? Я всегда могу с тобой, помнишь, в Риге мы оба уже спали, а я мог еще и во сне. Скорей, ну скорей. У нас с тобой никогда не будет революции. Почему? Потому что у нас верхи всегда могут, а низы всегда хотят. Ты болтун. Я молчу. Нет, говори, говори что-нибудь. Потом. Потом. Говори. Говори. Я говорю, я люблю тебя. Люблю. Девочка, милая, солнышко, люблю тебя. Говори. Люблю. Говори, говори. Люблю, люблю.

У себя дома она такая же, как в пыльной полузаброшенной мастерской, ей не мешают тени и следы домашних, все время лезущие в глаза, женщины устроены куда проще, смотрят на адюльтер трезвее, однажды она сформулировала это раз и навсегда — ведь никому никакого ущерба, если никто ничего не знает, значит, надо только, чтобы никто ничего не знал, надо все устроить, продумать и ничего не бояться.

За окнами, наверное, день, солнечно, микрорайон пуст, только бредет по школьному двору пацан-прогульщик да сквозняки гуляют в проемах, устроенных будто специально для сквозняков посередине нескончаемо длинных домов. Теплый Стан полон сквозняков, ветры пробирают Теплый Стан до самых его панельных костей и упираются в лес, стоящий на задворках детского комбината. Смешное название, будто именно здесь делают детей. А их сюда отдают уже сделанных, а делают вокруг, в ячейках этих несчетных крольчатников, ночами, после телевизионных новостей или видеофильмов. Видео за последние пару лет наполнило крольчатники, как лет десять назад стерео. Некоторые успевают и утром, потом, правда, приходится очень спешить к метро, наверстывая пятнадцать потерянных минут, или психовать у светофоров, постукивая по тонкой, нищей баранке «жигуля». Сейчас день, только здесь, за шторами, время неопределенно, как неопределенна, ненормальна ситуация. Эта клетка крольчатника не в порядке, здесь ночь не вовремя и страсть не по телепрограмме, а за окнами Теплый Стан пуст, только сквозняки и солнце...

Понимаешь, там, на этом острове, обязательно должна быть чернокожая, с золотой цепочкой на щиколотке, ленивая, распущенная, научившаяся по-русски только мату, абсолютно безудержная в постели, это ты же, только цвет другой и судьба соответствующая. Но ты была бы такой же, если б в семнадцать лет сбежала из своей айдахской или канзасской глуши от родителей, верующих в телепроповедников еще сильнее, чем в Бога, и пошла шляться по Европе, и на Бобуре, полной клоунов и безумцев, бродяг и международной шпаны площади, косо лежащей у похожего на корабельный дизель центра Помпиду, встретила бы русского. Отец — офицер-десантник, брат — офицер-десантник, рязанское училище, кроссы, кроссы, кроссы, каратэ, стрельбы, стрельбы, стрельбы, Кабул, Кандагар, Герат, гашиш, гашиш, гашиш, удар прикладом, к счастью, через подшлемник, выше шеи, плен, Пешавар, деревня под Цюрихом, Квебек, Мюнхен, Париж...

На Майорке, на богатом пляже Форментор, где бродят по сверкающему белому песку богатые немки, шведки и американки с лицами тридцатилетних, подтянутыми титьками на хорошие сорок и узловатыми коленями, выдающими настоящие шестьдесят, он пристроился. Носил за такой красавицей шезлонги и полотенца, натирал ее сухую и тонкую, сплошь в рыжих веснушках кожу английским кремом, кидал в воде огромный мяч, приносил поллитровые серые банки пива «Хенингер», которое она пила, как франкфуртский вокзальный алкаш, чередуя с вином. Бродил по пляжу в длинных и широких шортах, выцветшие добела волосы были собраны сзади в косицу, в левом ухе болталась серьга,— все, как положено здешнему жиголо. А вечером надевал черный шелковый пиджак, подвертывал рукава — бабам очень нравилась эта мода, открывающая мощь волосатых рук, на правом запястье брякал браслет, на левом — два, цепочки блестели на шее, выделяясь на красно-бурой коже вечно загорелого блондина... И шли танцевать, он плотно прижимал мягкий живот и туго упакованную грудь, прижавшись, крутили задницами под супер-хит сезона, гремящий круглые сутки по всему миру. Потом он гладил как бы ничем не наполненную кожу, двигающуюся под руками, словно шелковистый полупустой пакетик из супермаркета, более или менее профессионально стонал, воспроизводя страсть и бдительно следя, чтобы она, взревев, не вцепилась ногтями — потом же сама будет на пляже смущаться, и, переждав минуту-другую после того, как она кончала орать и дергаться, бурно демонстрировал собственные судороги. Через полчаса, приняв душ в ванной, жарко блистающей медными кранами и черным кафелем, выпив стаканчик «Гленфиддиша», которым, с учетом его вкусов, всегда был полон бар в номере, он целовал усталую старушку, наивно делавшую вид, что уснула, садился в приличненький «остин», подаренный ее предшественницей, совершенно потрясенной русской мощью и размахом,— и ехал к Юльке.

Тогда они жили в Полленсе, вскрыв брошенный каменный сарай на запущенном винограднике. Юлька возвращалась иногда чуть раньше него, иногда на рассвете, с дороги раздавался рев тормозящего «БМВ» или «сааба», хамски громкий немецкий или шведский гогот — и она появлялась, на ходу стягивая черную блестящую юбчонку и развязывая золотистую косынку, которой обматывала минимум верхней части тела, швыряла эту свою ночную спецовку на стоящий посреди сарая резной ларь, притараненный Сергеем с придорожной свалки, и через десять минут они оба уже хрипели в смертельной, на истребление, войне, начавшейся еще в

Париже, да так и не кончающейся. Тонкими, но удивительно сильными ногами она упиралась ему в грудь и шипела: "No... You cann't do something... You cann't... no... oh... yes, yes, yes... do it... fuck me, you, russian bastard, do try..."

Оба побаивались эйдса, но делали, что могли,— она ртом, не давая опомниться изумленному баварцу или фламандцу и вытащить из памяти все остальные картинки в детстве изученных руководств, а он старательно организуя ситуацию, в которой затисканная, зацелованная до темных синяков бабка не замечала или считала приличней не заметить его недолгой сноровистой возни с супернадежным, электронно испытанным изделием сингапурского индустриального чуда.

...Из сарая их выгнала полиция, наведенная перепуганными соседями-индусами. Никак они не могли привыкнуть к Юлькиной манере идти утром в деревенский магазин по-пляжному. Почему-то вблизи моря вид голых сисек их не шокировал, по Форментору уже и пятидесятилетние бродили, размахивая и шлепая своими пустыми останками, а в лавке их, видите ли, коробило. Если б не Юлькин паспорт с орлом — могло бы кончиться и хуже.

Но денежки уже поднакопились. В то утро Сергей заехал попрощаться с милой подругой — благо ей подошло время переезжать на очередной месяц в Дубровник. Юлька ждала в машине, матеря на двух языках индусов, испанцев, немцев и прочих дикарей. Сергей расцеловался, искренне пожелав мамаше веселой любви с сербскими коллегами, шагнул к двери, глянул на расписную ацтекскую сумочку, валявшуюся на полу,— и поднял ее, посмотрел хозяйке в глаза. Наполненные светлыми старческими слезами глаза мигнули, дама закивала: "Si, si... moneda... si, Serhio... si..." Она всегда почему-то говорила с ним, собирая свой десяток испанских слов, говорить с русским по-английски или, тем более, по-немецки ей казалось странным. Сергей раскрыл сумку и из свалки банковских карточек, крон, мятых рыжих пятидесятимарковых бумажек вытащил серо-зеленые, узкие и длинные доллары, будто специально для него туго свернутые в толстую трубку, перехваченную желтой резинкой. Она кивнула еще раз, уже не так уверенно. Сергей сунул деньги во вздувшийся задний карман шортов и вышел.

В Эстаенче они бездельничали, ругались и трахались. К осени собирались в Лондон — еше в марте один малый предлагал Сергею место гарда в какой-то пакистанской конторе, контора была не слишком чистая, наверняка приторговывали и оружием, и гарду обещали платить прилично.

...Был июнь, над Майоркой бесновалось, выжигая мысли, солнце. Когда они вошли, Сергей удивился, почему он понял все и сразу. Тот, что стоял справа, наверняка и сам прошел через Афган, может, даже прапор. Левый был похож на комсомольского вожака — обрюзглобабье лицо бывшего мальчика, причесан старательно, чуть на уши, и воротничок рубашки аккуратно отложен. Сергей опустил руку — на полу с его стороны, рядом с кроватью всегда лежал его нож, мощное оружие marins, черный широкий клинок и ручка в кожаных кольцах, ровно и тяжко летящий "Ka-Bar". Тот, что стоял справа, поднял руку с короткоствольной «коброй». «Не дергайся, Серега,— сказал он,— я не тебя, а девку, если что, мочить буду».

Ты все придумываешь, как в американском кино. Ну и что, разве неинтересно? Интересно, но не похоже на правду. Если будет похоже, ты не будешь слушать, и потом у нас ничего не получится. А так немного отдохнем — и снова... Разве плохо? Хорошо. Ну, рассказывай, рассказывай... И вот еще что я хочу тебе объяснить: это на нашу жизнь не похоже, на твою и мою. Так ведь мы же не такие, я не жиголо, а сочинитель московский, и ты не черная бродяжка, а мирная дикторша, царица перестроечного эфира, здравствуйте, дорогие телезрители, сегодня на съезде народных депутатов... Но уже и здесь, рядом с ними, живут другие люди, в кооперативных обжорках стреляют из автоматов, в роще у Лобни вешают на деревьях и мозжат голени монтировками, лубянские специалисты готовят автокатастрофы — что же ты можешь представить себе про ту жизнь, где жара, белое небо без облачка и свобода? Поверь, там все покруче... Да ладно, не заводись, рассказывай, рассказывай... Уже не хочу. Лучше иди сюда... Вот так. Так лучше. Вот. Хорошо.

Мюнхен. Май

Дождь прошел, между плитами велосипедной дорожки, отделенной от тротуара свеженакрашенной белой полосой, еще стояла влажная чернота. Двадцатый трамвай, чуть громыхнув, пересек Принцрегентенштрассе и понесся вдоль низкой ограды Энглишгартена.

По широкой аллее, идущей в парке параллельно улице с трамвайными рельсами, он привычно спешил, треща косыми каблуками ковбойских сапог по мокрому серому гравию. Ветер еще был не летний, прохладный, на ходу он поймал и застегнул молнию черной кожаной куртки,

мысленно обругал свою модную прическу, выстриженные виски,— холодно же, мать бы их с ихней модой!

Так и не привык он после родной своей Харьковщины к холоду. Ни к страшным, проклятым, срезающим любой открытый выступ, хоть палец, хоть нос ветрам, полировавшим палубу в Северной Атлантике, ни к ледяной мороси норвежской осени, когда, голодный до кругов в глазах, шатался он бессмысленно по Гренсен, сворачивал на Акерсгата, и чистые грубоносые норвежцы сторонились колеблющейся, неверно шагающей фигуры, ни к сырости здесь, в сравнительно теплой — но все ж не Украина — Баварии.

И остался вечным ужасом тот, последний, разрушающий холод черной жирной воды между черными, уходящими в черное небо стенами бортов, когда он плыл, и плыл, и плыл, с эквадорского рефрижератора на весь порт грохотала музыка, на причалах сияли слезливые огни, и он плыл, делая перед самим собой вид, что не замечает, как теряет дыхание...

Он перешел по короткому мостику над бурно, по-театральному несущейся водой и вышел к станции, пошел вдоль забора. На противоположной стороне улицы жались одна к другой машины сотрудников. Как повезло все же, подумал он, что среди этих приличных, хорошо образованных, серьезных людей нашлось место. Кто он такой, в сущности, какой из него оператор? Два года возился с убогими пультами непрофессиональной советской рок-группы, да три года службы... Беглый корабельный радист, вот и вся профессия. Диплом нужен, диплом, а то выпрут со станции — и конец...

За воротами, миновав будку охранника, который ему кивнул и даже подмигнул — мол, опять без мотоцикла, значит, вечером по пиву, как-то они потрепались немного с этим немцем — он поднялся на низкое крыльцо, прошел мимо еще одного охранника, не останавливаясь, поскольку тот проверял только сумки,— и тут из-за стеклянной двери ему замахал Глебка из украинской службы, выскочил навстречу:

— Слухай, тоби до дому потрибно, зараз, понял? Ютта зазвонила, шось с хлопчиком, не зна шо...

— Шо таке? — от неожиданности и с перепугу Юра тоже перешел на мову, хотя они с Глебом обычно говорили по-русски, на чем и сдружились: и хохлы нечистопородные, и в москали не вышли, харьковчане.— Шо зробылось?

— Я знаю? — Глеб пожал плечами.— Давай зараз твоим у сэрвиси пиду скажу, а ты в такси да ехай...

Юра выскочил за ворота, на счастье тут же тормознул такси. Пока ехал, в уме мелькало, повторяясь, Юра унд Ютта... Юра унд Ютта... Едва ли не первые слова по-немецки, которые он услышал. Они ехали в ночном грязноватом поезде, в соседнем купе турки громко спорили за картами. «Юрик?» — не поняла она его харьковского имени. «О, Юра, я, я...» и несколько раз повторила: «Юра унд Ютта, Юра унд Ютта». И вдруг погладила его по голове — сразу, в мгновение, став и матерью, и женой, и сестренкой, и любовницей — хотя еще месяц гуляли вечерами по Кауфингерштрассе, держась за ручки и даже не целуясь... А теперь не было дня, чтобы хоть раз он не подумал — лучшей семьи, чем эта немка на десять лет старше и ее тринадцатилетний пацан, для него, харьковского ракла, да еще и еврея, только здесь, не в России, ставшего «русским», — лучшей семьи не могло быть, хоть бы всю жизнь искал...

Он со второго раза попал ключом, и широко распахнул дверь, и крикнул: «Ютхен... Ютта...», и тут же заткнулся, почувствовав словно давно ожидаемое: ствол, прижатый к спине, к поясничке, к почкам...

— Не гаркай,— сказали ему сзади,— охолони, хлопец.

3

День брал резко с утра, небо прояснялось часам к одиннадцати, солнце шпарило над Пушкинской, над средоточием новой жизни — между рекламой «Кока-колы» на доме, где еще помнилась стоящая на ротонде имперская каменная девушка, и мавзолейной очередью в «МакДональд», котлетный остров свободы на месте еще вчерашней хулиганско-фарцовочной «Лиры». Над шизоидной тусовкой у полусгоревшей газеты, над подземным переходом, собравшим все девять кругов нового ада, заменившего рухнувший старый, над нищими, богачами, бандитами, милиционерами, железными трубчатыми переносными загородками, над очередной телегруппой, снимающей очередное безумие вечно безумной страны,— надо всем шпарило солнце и выцветало желтоватое дневное московское небо. День набирал скорость, мчался, гремел мелочью получасовых опозданий, ненадолго застывал в какой-нибудь забегаловке, делающей деньги и иллюзию сытости с помощью пирожков с чем-нибудь пока

недефицитным, горячих бутербродов, скрадывающих мыльный вкус сыра, и чудовищного азербайджанского коньяка,— и мчался снова к концу, к семи, когда пора тормозить, валиться на отвратительный для потной кожи шершавый палас, перекрывающий старый диван, и бредить картинками, воображать слова и одежды, машины и оружие, смуглых и рыжих людей, объятья и убийства, постели и мостовые — жизнь.

Картинки плыли, звучали голоса, а придумывать между картинками связки и последовательность не было сил. Да и не имело это значения — как они открыли дверь, как вошли неслышно, почему впустила их женщина, как выследили, проникли в страну, подкараулили... Все это было возможно, логика не имела значения, а все детали не прорисуешь — жизни не хватит. Если описывать жизнь в темпе и с точностью самой жизни, успеешь описать только свою. И то не отвлекаясь, а лишь покрывая страницу за страницей двумя словами: «я пишу, я пишу, я пишу...». Значит, надо опускать детали, авось остальное допридумывают, а твое дело — бредить картинками и записывать главные из них так, чтобы заставить прочесть, и увидеть: сыроватый после дождя Мюнхен, или раскаленную каменную деревню на откосе лесистой горы, спускающемся к слепящей зелени воды, или сизую пыль, ложащуюся на лондонский тротуар под строительными лесами, загромоздившими со всех сторон Пикадилл-серкус.

Как, уже Лондон? Ну ты даешь! Теперь уже и я ничего не понимаю: а в Лондоне-то кто? Тут нечего понимать, ты просто слушай и старайся представить себе картинку, а остальное придумай сама — кто кого находит, и как, и зачем... А потом все окажется не так! Вот и хороша профессия! А чем хуже другой? Вот ты лежишь себе, а я тебе картинки рисую, сказки рассказываю, а другой уже включил бы телик, посмотрел бы сессию — да спать... Другой бы не мучил, и я бы не мучилась. А разве тебе не хочется мучиться? Хочется, но не настолько, я умеренная мазохистка. Ну расскажи, расскажи, ну, из-за чего ты сейчас мучаешься? Ты правда этого хочешь? Ну, слушай: ты уйдешь, и у тебя там будет другая жизнь. И ты там тоже будешь счастлив, и добропорядочен, и будешь сидеть, чистый и благостный, и будешь записывать свои дурацкие картинки. Да, буду, а ты? А ты будешь так же сиять глазами ему, и он будет ждать тебя с машиной после эфира, и перегнется из-за руля, и ты его поцелуешь в щеку... Ведь поцелуешь же? Ну и молчи, и хватит, иди сюда, молчи.

Все так и было. День несся, рассекая все существо пополам, рвалось сердце, она стояла босиком на грязном полу, широкобедрая, сразу уменьшившаяся без туфель, с чуть выступающим животом над светло-рыжим удлиненным островком тонких и почти не вьющихся волос, надо было торопиться, стаскивая с себя одежду, а она бормотала, как во сне. Вот здесь, здесь... немножко... ну немножко укуси, ладно? И теперь сбоку, пожалуйста, я хочу сама, ты мне мешаешь... не двигайся... Ее рука ползла вниз, палец прятался, она стонала все громче, закинув голову назад и чуть вбок, палец скользил все сосредоточенней и неудержимей, и надо было лежать, не двигаясь, все новые и новые толчки горячей влаги обнимали, и, наконец, мир рушился.

День преодолевал остаток дистанции, шершавый палас впивался в потную спину, и картинки плыли в сумерках, пора было ужинать, но в Москве в жару есть не хочется. Разве что сначала рюмку-другую проклятого азербайджанского...

Ты отсутствуешь, мы уже давно не разговариваем по вечерам, ты ешь с отсутствующим видом.

Надо промолчать. Все справедливо, вы все правы, но почему-то никто, никто из вас не хочет вместе со мной, сейчас, без всякой логики и пересказа предшествующего — туда, в сюжет, который заключается в том, что самые разные и трудно представимые картинки могут вдруг оказаться связанными неразрывной, прочнейшей цепью внутри еще одной картинки, в которой — все концы и начала, вся жизнь... Как в одной давно виденной карикатуре: на руке, на пальцах кукла, а на кукольной руке — меньшая кукла, а на ее руке — еще меньшая... Я придумываю картинку, а в той картинке люди придумывают картинки, а в тех картинках...

Только в обратном порядке. Предположим, вот очередная маленькая картинка как раз и может быть там, под лесами, в сизоватой пыли ремонтируемого этой весной знаменитого лондонского круга.

Лондон. Апрель

В это воскресенье они, как всегда, встали рано, а выбрались из дому только около полудня. Поехали в Сохо, бродили, сначала с удовольствием, а потом не без отвращения пробиваясь сквозь толпу. Посидели, взяв по кружке светлого, среди полоумных на Карнаби, поели в

«Симпсоне» на Стренде, выбравшись туда заплеванными переулками и всю дорогу обсуждая, как возникла обнаруженная в одном из закоулков Сохо странная, но абсолютно грамотная русская надпись четвертьметровыми черными буквами на глухой стене: «Это нечто большее, чем судьба — это в крови». Кто этот придурок среди немногих лондонских русских — это ведь не Нью-Йорк и не Париж,— додумавшийся до такой многозначительной бессмыслицы?

Со Стренда они повернули направо, миновали Трафальгарскую площадь. У Южноафриканского посольства прыгали, колотя в барабаны и распевая всякую дурь, протестующие против апартеида, полицейский со свежевыстриженным затылком стоял рядом, заложив руки за спину. Шлем он снял и держал за спиной, короткие светлые волосы над загривком были мокрые от пота — жара стояла ненормальная. Внизу, у колонны, фотографировались туристы, японцы образовали идеальный групповой снимок, итальянские дети лезли на постаменты памятников и гоняли голубей. Вниз по Уайтхоллу неслись машины, из-под носа дабл-дека выворачивалась очаровательная колесница «моргана», и спицы мелькали в ее колесах.

Тут он почувствовал, что безумно дорогой и омерзительно невкусный симпсоновский обед — вечно по воскресеньям они выбирали что-нибудь несообразно дорогое и невкусное — уже дал себя знать. Они быстро, срезая углы и переходя на красный, вышли на Пикадилли-серкус, бог плотской любви был загорожен щитами на ремонт, что-то тут натворили очередные сторонники справедливости, здания вокруг площади через одно были в лесах, на тротуаре лежал тонкий слой белой строительной пыли, и даже рекламы на знаменитом углу были будто слегка припорошены. Впрочем, ничто не мешало толпе жевать котлеты под навесом "Burger King".

Он спустился в сортир у входа в метро, прошел в кабинку, заперся, с отвращением уставился в однообразные — правда, некоторые были исполнены весьма умело — картинки и надписи, бесконечно предлагающие одно и то же. Здесь были fuck и suck в переносном смысле, в основном по адресу враждебных болельщиков, но были и в буквальном, с телефонами и адресами встреч,— заведение имело ярко выраженный гомосексуальный характер. Кто-то даже поднялся на политический уровень, создав призыв: "Gays, be proud!". Лозунг этот был написан как бы на стяге, а стяг укреплен на двух предметах, которыми, видимо, и предлагалось гордиться пидорам всех стран... Он застегнулся, туго затянул ремень.

И почувствовал, что сейчас должно произойти нечто, почувствовал так же точно, как если бы кто-то вдруг крикнул: «Внимание, капитан Олейник! Внимание!»

Дважды было с ним так. Первый раз в Анголе, когда этот голос крикнул ему прямо в ухо: «Встать! Тревога!» Он открыл глаза, но ничего не увидел — беспримесная тьма наполняла палатку, и снаружи не проникало ни лучика, облака шли густые уже неделю, вот-вот могли начаться дожди. И во тьме он услышал даже не шаги — ровный глухой гул, топот многих десятков ног по выбитой земле, и мгновенно понял, что все уже произошло, и сейчас раскрашенные по лицам совершенно им не нужным маскировочным камуфляжем ребята из УНИТА заканчивают окружать каждую палатку в отдельности, следуя точным командным жестам южноафриканских инструкторов в косо примятых шляпах. «Тревога,— заорал он, не вставая и, в нарушение всех инструкций, по-русски.— Тревога! К бою!» И тут же скатился с койки, пополз уже между ногами мечущихся по палатке кубинцев, туда, где был оставлен взводный огнемет, схватил его, потащил ползком, рванул кверху полог палатки и саданул первую порцию косо вверх, и попал, лагерь мгновенно осветился, факелом вспыхнул малый в одних шортах, его «калашников» взлетел вверх и исчез во тьме, вопли заполнили мир реальностью, рухнул кошмар, и начался обычный, бестолковый, больше руками и зубами, чем оружием, ночной бой. Он полоснул еще раз, стараясь захватить как можно больший сектор, бросил трубу огнемета, рванул из-под корчащегося и сворачивающегося, словно сгоревшая ветка, еще одного черного его старенький «томпсон» с круглым магазином и пошел вперед, расчищая перед собой пространство веером. Он шел прямо, автомат дергался и рвался из рук, ответных выстрелов он не слышал... Вдруг он оказался на дороге. Здесь стоял «Т-62», из люка высунулась голова и спросила с неистребимым кременчугским или кировоградским спокойствием, обращаясь к самой себе: «А шо ото оно стрэлить?»

... Повторилось это в Страсбурге в прошлом году. Они гуляли где-то в районе Гран рю. Был изумительно теплый августовский вечер. С какого-то моста они рассматривали огни в сияющих окнах дворца — потом оказалось, что это дом престарелых — на острове, людей в кафе на набережных. Из медленно ехавшего внизу, под мостом, сиреневого джипа бухала музыка — такая была в этом году у молодых по всей Европе мода: включать на полную стерео в открытой машине и гулять, наделяя всех набравшей новую популярность в связи с мировым туром Тиной Тернер. Музыка на мгновение заглушила все, неистовая Тина завопила "Look me in the heart!", и тут он услышал: «Внимание, Володька, сзади справа...» Он оглянул-

ся, одновременно положив руку Гале на плечо и отталкивая, отодвигая ее от себя. Справа по мосту подходили двое — обычные здешние пацаны, в сапогах, в кожаных куртках «перфекто», в джинсах, обтягивающих, как рейтузы. Он продолжал отодвигать от себя, отталкивать как можно дальше Галю, а сам уже шагнул им навстречу и увидел в руках у одного хорошо знакомые палки, связанные цепочкой, палки качнулись и закрутились, сливаясь в мельницу. Второй сунул руку назад под куртку и мгновенно вытащил ее с ножом, рукоятка — кастет, толстый клинок...

Он понял, что его нашли. Он был уверен, что в конце концов его найдет ГРУ или болгарские друзья по поручению старшего брата. Но в полиции оказалось, что ребята обознались, они искали какого-то торговца, задолжавшего поставщикам уже чуть ли не за полкило порошка. Им было велено выбить долг, больше ничего они не знали, а этот русский очень похож — тоже такой приглаженный, прилизанный, галстучки-платочки, настоящая буржуазная свинья. Кто ж его знал, что у него коричневый пояс... Он прыгнул, нунчаки очень удачно улетели сразу за перила, их оглушенный владелец поднял было руку ко лбу, на котором остался точный отпечаток каблука,— и рухнул, как бычок на арене. Второй пригнулся, низко опустил нож, парень, видно, соображал в драке, пришлось хорошо крутнуться... На мосту уже визжали, от центра пробиралась полицейская сирена, он едва не задел какую-то тетку в широких шортах и сиреневой майке, оперся на правую и, после еще одного оборота, нашел-таки пяткой стриженый затылок.

Счастье, что не только оружия — даже ножика перочинного при нем не было. В полиции и без того достаточно подозрительно рассматривали его бумажку, Галин немецкий паспорт и весьма холодно слушали ее объяснения на неблестящем французском...

Теперь он уже хорошо знал, что голосу надо доверять. Все-таки нашли, решил он, да и смешно было бы, если бы такой побег и все, что он здесь рассказал о доблестной рабоче-крестьянской, ему бы простили. Он вышел из кабинки спокойно. Он был вполне готов, и если они не начнут стрелять сразу, с тремя он сумеет работать на равных.

У дальней стены, у писсуаров стоял немолодой джентльмен в темно-сером двубортном костюме, в хорошем галстуке, шелковый, вишневый, в мелкий рисунок платочек парашютиком выпирал из нагрудного кармана. Джентльмен мягко улыбнулся и механическим жестом слегка почесал мизинцем за ухом — будто прическу поправил.

— Драться не будем, Владимир Алексеич,— сказал он.— Мы ж не мальчики здешние, чтобы в сортирах драться? Галина Александровна сейчас двигается в сторону Сент-Панкрац. Может, знаете: там как раз напротив вокзала есть торговля подержанной мебелью? Не обращали внимания? Ну, ладно. Значит, если удачно такси сейчас возьмем, ей нас там и ждать почти не придется. Поехали, Лексеич, поехали, не волнуй бабу...

4

Ты знаешь, мне уже не очень все это нравится. Ты накручиваешь, и накручиваешь, и накручиваешь из своих путешествий, и получается просто среднее видео — дерутся, стреляют, стреляют, дерутся... Конечно, за всем этим стоит какой-нибудь полковник кагэбэ Торов или Нинов — они там всегда русские фамилии придумывают похожими на болгарские. Но ты же русский писатель, зачем тебе вся эта чепуха? Можно быть старым стилягой и не носить ничего отечественного, вплоть до трусов, но литература — это же все-таки не тряпки!..

В тот тяжелый, нелепый, с самого утра не задавшийся день они поссорились. Она смотрела перед собой упрямо, коротко сфокусировав взгляд. Глаза, когда на них падал свет от промчавшейся навстречу машины, сверкали, в них стояли, слившись к нижнему веку, слезы. Он вез ее в такси, машина пробиралась по Шереметьевской, въезжала на один путепровод, другой и уже выворачивала на финишную прямую, на Королева. Приехали минут на пятнадцать раньше, чем рассчитывали, остановились доссориться под редким и крупным дождем, он закурил, и тут же тяжелая капля брякнулась на сигарету, намочив ее почти всю.

Знаешь, ты не заметила, наверное, но ты нарушаешь определенные границы. Мне в голову не приходит учить тебя адекватной мимике, дикции и даже грамотной речи, хотя ты постоянно говоришь о «другой альтернативе» и «отпарировании». Что ж, что ты диктор, а текст готовит редактор, ты же считаешь себя интеллигентным человеком и могла бы не пользоваться советским новоязом...

Она уже откровенно плакала, отвернувшись от проходящих и отчаянно промокая еще не потекшую тушь, он курил, всасывая мокрую горькую сигарету, и чувствовал, что уже не остановиться, что кончится плохо.

Ты хочешь меня обидеть, ты специально говоришь обидные вещи. Я думаю о твоей работе, о твоем достоинстве, а ты идешь на меня войной! Все, не могу больше... По-моему, ты просто решила, что можешь руководить мною, даже сочинительством! А я, между прочим, не мальчик, и есть читатель, которому именно мой кич, поп-романчики мои — подходят!.. Да я сама!.. Ну что, что ты сама?!

Она ушла на вечерний выпуск, он докурил и уже собрался ловить такси обратно, как увидел коллегу. Коллега прибыл на молодежную передачу в качестве именитого гостя и комментатора, редактор со всем почтением встречал знаменитость у входа. Через несколько минут был выписан еще один пропуск, они с коллегой уселись за кофе в полутемном баре. Кофе наливали в граненые стаканы — до половины. Коллега вытащил из заднего кармана чудесную английскую фляжку — в коже, с завинчивающейся крышкой, изогнутую по форме ягодицы — предложил хлебнуть скотча. Был он в последний год удачлив необычайно, быстро богател, с удовольствием этим пользовался, реализуя свои давние желания провинциального пижонистого парня, но глупел на глазах, становясь каждой бочке затычкой, комментировал даже и конкурсы красоты, и парламентские дебаты, рассуждал об экономике и истории, и все время приплетал нравственный императив — увы, не всегда к месту.

— А я с бабой своей поругался,— глотнув, сообщил он знаменитости, тут же обругав себя в уме за идиотскую откровенность.

— Не переживай, старик! Поругались, помирились, дело житейское, а мириться всегда приятно, потом так получается, будто только что познакомился,— гений хохотнул, порадовавшись своей пошлости, хлопнул его по плечу и пошел комментировать.

Он понял, что коллега имел в виду семейную ссору и еще раз проклял себя за болтливость — при случае в общей компании этот самодовольный придурок чего-нибудь ляпнет... Еще ужасней было, что после глотка виски жутко захотелось выпить, а выпить было нечего и негде взять.

... Потом, как подростки, они стояли в чужом подъезде. Как хорошо, что ты дождался меня, какой ты умный и добрый, я ревную тебя ко всему, к твоим поездкам, и к тексту, и потом — почему это у меня халат короче рубашки? Значит, ты так меня видишь... Ну, не говори чепухи, нельзя же воспринимать беллетристику так буквально, а то припишешь мне все драки и убийства, которые я напридумывал, а какой из меня каратист и стрелок, если мне до сих пор жалко воробья, которого когда-то погубила моя кошка... Ну, я уже не сержусь, ты дождался, и все хорошо. Хорошо. О-ох... Знаешь, знаешь, на что это похоже? Когда водишь пальцем по переводной картинке, бумага сначала только сворачивается серыми катышками, потом начинает еще тускло, от середины к краям, проступать рисунок, тогда уже становится ясно, чем все кончится, и нужно слюнить палец, и водить аккуратно и равномерно, не прижимая сильно, чтобы не повредить цветной слой, вот точно так слюнить и, несильно прижимая, водить кругами, и не отвлекаться, не отвлекай меня, и наконец проступает все, и края, и краски оказываются яркими... Это бабочка... Или какой-то цветок? Нет, бабочка! Я поймала ее!.. Вот.

Снова ехали в машине, это был не таксист, а ночной многоопытный левак, в Коньково он запросил четвертной и, получив согласие, тут же врубил музыку на полную, вездесущая Тина Тернер закричала на всю московскую ночь, в мокром асфальте отражались огни. Мокрая ночная Москва, да ночная же в свежем снегу, да, пожалуй, утренняя на исходе листопада — вот и вся красота этого проклятого, единственного в жизни места, а в остальное время видны помойки, руины, лужи в выбоинах и вечные стройки.

Понимаешь, совершенно неважно не только о чем сочинение, но и какова его каждая строка. Нужно только, чтобы время от времени возникало у тебя самого такое чувство, вернее, предчувствие... Ну, точно, как у тебя с твоей переводной картинкой, понимаешь? Ты ведь знаешь, что эти занятия очень похожи... И вот, когда хотя бы одна картинка ожила, засияла, вспыхнула жизнью — уже все в порядке, уже не зря садился за машинку. Тогда остается еще одно: надо все дописать и кончить так, чтобы эта яркая картинка не умерла, не засохла, не перестала сиять, надо сохранить это дыхание и так кончить. Понимаешь? Здесь есть полная аналогия: у тебя одна картинка, другая, они проявляются, прорываются одна за другой, а я должен терпеливо тянуть свою линию, выдерживать ритм и при этом сохранять интерес, и стремиться к концу, к завершению изо всех сил и в то же время сохранять для этого завершения силы, чтобы все не испортить!.. Ты слышишь, что я описал нашу любовь? А я слышу, что это инструкция по изготовлению романа. Собственно, любовь ведь так и называется — роман... Ты сентиментальный, старомодный, милый, любимый, красивый, я тебя люблю. И я тебя люблю.

Такси, такси. Я пошла. Пока. Хлопнула дверь подъезда, загудел лифт, встал. Зажглось окно.

Поехали, командир.

Загляни в мое сердце, рыжая Тина советует правильно, загляни в мое сердце, любимая. Кто бы заглянул в мое сердце да объяснил мне, что там делается!.. У самого-то все времени нет.

Архангельское. Июль

То, что днем было очевидно как прозрачная узкая рощица, возможно, даже искусственного происхождения, ночью стояло непроглядно темным, угрюмо-шумным на ветру лесом, из тьмы тянуло сыростью, и узкий асфальтовый подъезд, ныряя в заросшую лощину и поднимаясь на невысокий холм, едва заметно светлел под дымящимся, скользящим в облаках лунным светом. Сырой и жесткий ветер входил в машину поверх левого приспущенного стекла, путался в коротко стриженных волосах водителя «Волги» и закручивался над пустыми задними сиденьями.

Аккуратный, в полушерстяной гимнастерке столичного округа краснопогонный солдатик вышел на крыльцо кирпичного домика у ворот, осветил фонариком номер машины и скрылся в сторожке. Темно-зеленые ворота в глухом заборе поехали вбок, и «Волга» продолжила путь по узкой асфальтовой дороге среди точно такого же темного, но уже за забором леса. Метров через двести водитель затормозил. Свет, падавший из широких стекол большой веранды сквозь полупрозрачные оранжевые шторы, оставляя во тьме зубчато-неровный силуэт большого трехэтажного дома, обозначил матовое золото погон, седину — и вновь прибывший ступил в яркий, теплый мир ночного застолья.

Вокруг застеленного цветастой клеенкой стола сидели четверо почти одинаковых мужчин — вроде спортивных тренеров, крупные, тяжелые, груболикие, между пятьюдесятью и шестью-десятью, в тренировочных трикотажных куртках с высоко застегнутыми молниями, в кое-как натянутых трикотажных же штанах. Один сидел, далеко отодвинувшись от стола вместе с тяжелым, довольно обшарпанным стулом, темно-красная плюшевая обивка которого по краям сильно вытерлась и лоснилась белесым. Он покачивался на задних ножках и, закинув ногу на ногу, старательно удерживал шлепанец, зацепив его растопыренными пальцами и напрягая ступню. Трое, наоборот, придвинулись к столу очень близко, налегли на него локтями. Коньяк, несколько тарелок с нарезанной дорогой рыбой, остатками икры, жирной копченой колбасой, две переполненные окурками пепельницы создавали обычный натюрморт мужского стола, только качество еды и питья отличало этот стол от сотен и тысяч других, вокруг которых сидели в это время десятки тысяч мужчин в стране...

— Здорово, Иван Федорович,— раскачивавшийся на ножках стула кивнул вошедшему, с неудовольствием глянув на его костюм.— Лучше ничего не придумал, чем в мундире приехать? Тут по трассе кто только не шастает, и дипломаты, и корреспонденты, вокруг их дачи, а ты своими эполетами сверкаешь... Небось еще и шофера привез?

— Сам за рулем,— обиженно ответил генерал, подсаживаясь к столу. Один из аборигенов в спортивной одежде тут же отыскал чистую рюмку, налил коньяку, поставил перед гостем.— Сам всю дорогу, понимаешь, за баранкой, как пацан, а ты еще мне вычитываешь...

— Ладно,— вздохнул, продолжая качаться, будто испытывая устойчивость стула, человек в шлепанцах.— Ладно, что с тобой делать... Ты же небось без своих звезд посрать не ходишь... ну, выпей, расслабься да включайся в разговор.

Лампы сияли на веранде, теплом наливались оранжевые шторы, светлые квадраты лежали на асфальте подъезда, на траве. И уютен был страшный ночной разговор.

— Значит, этот... танцор хренов,— генерал уже глотнул рюмку-другую коньяку и зажевывал их бледным куском осетрины, которую он, довольно сноровисто орудуя ножом и вилкой, завернул почему-то в лист гурийской капусты,— ёбарь тропический... готов?

— Угу,— односложно ответил один из ожиревших спортсменов, с седовато-сизыми волосами, аккуратно уложенными и слегка начесанными, по давней комсомольской моде, на уши. Он потянулся чайной ложечкой, зачерпнул икру, ровной горкой свалил ее на микроскопический кусочек хлеба и мгновенно закинул все сооружение в рот. Прожевал одним коротким движением мощной челюсти, проглотил и продолжил: — Танцор-то он танцор, а пыли мы с ним наглотались будь здоров, пока уговаривали. Ломался, как целка. А сам, небось, и в Афгане не одного замочил, и когда по Европе катался, я точно знаю, руку в бабью сумку запускал не раз и не два... Сука — больше ничего! Ребята из плена на карачках к своим ползли, а он на второй день в мусульмане запросился! Мало ему, жаль, обрезали, на немок осталось... Еще полез на меня, гнида...

— Ну, и на хера, спрашивается, такое сокровище нужно? — тот, что продолжал ка-

чаться на ножках стула, произнес свой вопрос упрямо-настырным тоном, видно, задавал его не впервые.

— Ты, видать, таких много знаешь,— неожиданно обиделся седой комсомолец,— а вот я в этом деле разбираюсь, все-таки десять лет после обкома — это тебе не хрен собачий, я профессионалом стал, и я тебе говорю, что в деле этот трахальщик стоит взвода, а то и роты вот его ребят,— он ткнул в генерала,— вместе со всеми их беретами...

— Ну, моих ты еще не пробовал, они бы тебе яйца-то вырвали,— генерал набычился так, что можно было бы и испугаться, но мужики вокруг стола, наоборот, засмеялись. Генерал треснул по клеенчатой столешнице кулаком.— И не хрен ржать! Я еще посмотрю на ваших специалистов драных, если я вам моих в помощь не дам. Джеймсбонды штопаные!

Застолье разразилось смехом с новой силой — генерал, несмотря на три ряда цветных планок на широко наваченной груди мундира, здесь, видимо, ни уважения, ни страха не вызывал.

Один из смеявшихся вдруг резко умолк, перестал раскачивать стул. Это был лысоватый человек с черепом удивительно неправильной формы: плоским затылком, скошенным лбом и сильно выступающим вдоль лысины, как невысокий петушиный гребень, швом черепных костей. Тонкие светлые волосы вокруг лысины стояли ореолом.

— Хватит, действительно, ржать,— сказал он.— Не дети... Докладывай дальше, Игорь Леонидович.

— Ну, с еврейчиком было проще,— продолжил комсомолец тем же тоном застольной байки.— Даже не вякнул, как увидал своего фашистенка к розетке подключенным.

— Вот они, твои жиды да пижоны, так тебе и наработают,— перебил генерал. Все еще красная от возмущения шея его начала багроветь гуще.— Если ты их на бабах повязал, так не ты один такой умный...

— Помолчи, Ваня,— тихо сказал лысый, и генерал тут же заткнулся, продолжая багроветь уже угрожающе, прединсультно.— Давай, Игорек, давай...

— А вот капитан,— седой Игорек вздохнул,— действительно... как есть самый серьезный из них мужик, так себя и показал...

— Ушел? Плохо...— лысый медленно поднял глаза, и отражения света вспыхнули и застыли в их желтизне.

— Ну, не ушел...— Игорек помялся,— но парня нашего одного... хороший парень, сейчас на полковника его представляю досрочно, повредил сильно... позвонки смещены, едва вывезли через Хитроу... В госпитале сейчас, на Соколе... Но все равно мы были правы — на бабу и этого взяли. Всех разметал, а бабы-то нету!.. Ну и сам к нам приплыл... Потом уж все кончилось, а он на коленях стоял: скажите, что будет жива, покажите ее, все сделаю. И заплакал, представляешь, Федор Степаныч?

— Представляю,— коротко ответил лысый. Свет опять блеснул и погас в желтых глазах. И в тишине он сказал задумчиво: — А мудак был все-таки этот... как его... ну в Африке где-то был наш парень... Амин, что ли? Людей жрал, мясо человеческое в холодильнике держал... Ну, мудак — и больше ничего.

Потом они парились в бане, а краснопогонный солдатик, намертво заперев ворота и караулку, маясь вдруг беспричинной тоской, в нарушение всех инструкций бродил по участку и иногда заглядывал в окно предбанника. Сквозь щель, образованную чуть разошедшейся занавеской, ему были видны пятеро жирнобоких, тяжелоплечих мужиков. Они сидели на лакированных деревянных лавках вокруг лакированного деревянного стола и все жрали и жрали коньяк, заедали рыбой, икрой, финской колбасой, бананами, тушенкой из железных банок, ананасами, американской жвачкой, сгущенным молоком, марокканскими апельсинами, сухумскими гранатами, сырым мясом с базара по тридцатке за килограмм, швейцарским шоколадом, и сахарным песком безо всяких ограничений посыпали ровненькую экспортную воблу без голов, туго набитую в стоячем положении в круглую банку. Дым «Мальборо» и «Кента» полускрывал горнуху, прокатываемую на видаке, и гремели двухкассетники.

Солдатик видел это совершенно ясно. И он подумал, что если бы туда воткнуть хотя бы одну гранату, кишками и мясом забросало бы все вокруг.

И с этой мыслью он вернулся к воротам, потому что вот-вот мог пойти по постам проверяющий.

5

Жизнь прослеживалась, как одна длинная фраза, полная придаточных предложений, лишних определений и отступлений в скобках — приходилось возвращаться к началу, и смысл проступал, несмотря на перепутанный где-нибудь падеж или окончание, меняющее местами объект и субъект действия.

Все чаще в последнее время он задумывался о тех странных, по привычке казавшихся бессмысленными годах, которые принято считать обычно счастливыми — о детстве и молодости. И получалось, что между ними и нынешней жизнью был какой-то незамеченный провал или рубеж, какое-то пространство, перейдя которое, он сначала изнутри, а потом и во внешних своих чертах стал совершенно другим. Что-то такое случилось, после чего и читать стал по-другому, и музыку слышать иначе — музыку, кстати, хуже и тупее, а видеть все ярче и подробней, хотя иногда и наоборот: смазанно и без настроения... Главное же — думать стал. Не то чтобы как-то глубже или серьезней, а просто — стал думать. Выяснилось, что раньше не думал вовсе, обнаружились чудовищные пробелы не только в знании, половину классики из школьной программы либо вообще не читал, либо помнил смутно, но, что хуже,сам заметил удивительные лакуны в собственной системе мнений и взглядов. И вот заполнение, причем очень быстрое, всех этих пустот сделало совершенно новым человеком, а прошлая жизнь ушла, исчезла, и если вспоминалась, то исключительно как чей-то не слишком интересный рассказ.

Вспоминался двух-трехэтажный поселок, степь окружала его полынью цвета парадных офицерских шинелей летом, дикой глинистой грязью осенью, редким, с черными прорехами, постоянно сдуваемым снегом зимой, снова грязью начиная с марта и, наконец, тюльпанами всех цветов. Мелкими, разноцветными тюльпанами.

В поселке дома были двух типов: восьми- и двенадцатиквартирные, в один или два подъезда, как во всех поселках, выстроенных в начале пятидесятых. Посередине несообразно большой асфальтовой площади и стоял Дом культуры с колоннами и портиком. В левом от портика крыле был спортзал, запах пота и пыльных матов, в правом — библиотека с невесть откуда взявшимся американским журналом «Popular Mechanics», в котором джентльмен с узким длинным галстуком предлагал купить изумительную газонокосилку с незасоряющимся карбюратором. Вдоль узких асфальтовых дорожек внутри поселковых дворов к концу лета, когда уже приближалось возвращение в школу, пышно разрасталось кустообразное растение с поселковым названием «веники». Солдатики с гауптвахты, без поясов, умеряли его рост — под наблюдением конвойного с автоматом «ППШ», опущенным дырчатым стволом вниз,— без всяких косилок, косами, прямо посаженными на короткие ручки, вроде шашек, изогнутых в обратную сторону...

На кухне стоял приемник «Москвич», отделанный по закругленному фасаду розовой пестроватой пластмассой. Если хорошо постараться, на средних волнах, медленно перемещая по кругу тонкую красненькую стрелку, можно было обнаружить особенный хрип, потом неземной какой-то оркестр — и баритон: «This is Voice of Amerika. Jazz hour...» Иногда в словах Виллиса Коновера (с которым потом, пятнадцать лет спустя, то есть, уже и пятнадцать лет назад, познакомился), иногда в его словах можно было услышать имя и узнать, таким образом, что это оркестр Вуди Германа играет такую музыку, от которой возникает картинка улетающей назад дороги, движение входит в душу, летишь в одной из хвостатых машин из журнала «Popular Mechanics», и длинный галстук закидывается ветром на плечо. В школе учили наизусть про птицу-тройку. Потом любил Гоголя, разлюбливал, опять любил безумно — и точно знал, что птицу-тройку выдумали в Штатах. О, бедная моя школа!

Пришла молодость, все продолжалось, и узкий галстук действительно отдувало ветром, оркестры, старательно и прилично снимавшие Вуди Германа и Каунта Бейси, гремели в торжественных залах дворцов культуры под красными узкими и длинными полотнищами, извещавшими, что нынешнее поколение советских людей, будет, мать бы его так, жить при коммунизме — все было, но растение веники уже отшумело, и если бы оказался вдруг в его зарослях, они бы не достали и до колен.

Тут, видимо, и был тот самый рубеж между жизнью и жизнью, пустое время молодости, тупое тренировочное время, однообразный пот и пыльные маты не задевших души — постелей, с прочитанными и вошедшими только в подкорку книгами, с чувствительностью кожи слишком сильной, делающей наслаждение быстрым и кратким, легко забывающимся в нескончаемых повторениях... Боже, было ли это? Ну было, было. А зачем, Боже? Неужто сейчас дано понять смысл и назначение?

Ломая красные, реже желтые, еще реже синие тюльпаны, катались по пыльной даже весной степной земле, под ее грудью не было складок, потому что была то еще не грудь, а сильно вспухший сосок, и резинка, вытащенная из вздержки и связанная для тугости узлом, с трудом пропускала руку, и пальцы обжигало обнаруженными как бы на не законном месте волосами, тут все и кончалось. С этого все и началось.

Теперь можно иногда случайно в самой неожиданной части города встретить немолодую женщину с пустым и озабоченным выражением лица, которое проступает сквозь любой грим, оглянуться, кивнуть — и не почувствовать ровным счетом ничего. Между жизнью и жизнью была нейтральная полоса, а может, жизней было даже больше, чем две. Вскрытие покажет, как принято выражаться, теперь уже вскрытие покажет...

А пока идет, длится другая, новая, последняя жизнь.

Ну, как работается? Ничего, нормально, все нормально. Сколько у тебя сегодня времени? Часа полтора, может, два, извини, больше не получится. Почему ты извиняешься, я тоже больше не могу, мне к пяти на передачу. Хорошо, я отвезу тебя, пока идем где-нибудь попробуем пообедать. Да где же ты пообедаешь, опять будешь искать и злиться, давай просто где-нибудь выпьем кофе, а поем я в Останкине. Ты-то поешь, а я сам голодный, идем, идем... Ну, а как у тебя дела? Были новые предложения? Кто из режиссеров глаз положил? Не говори чепухи и пошлостей, это уже не ревность, ты просто хочешь меня обидеть. Извини, ну, извини... Ладно. Только не пей сегодня, хорошо? Хорошо, не буду, только одну рюмку. Ну, грех же не воспользоваться, если в этой помойке оказался приличный коньяк... Командир, в Останкино, червонец, поедешь?.. А, мать... В Останкино, командир... Слушай, я опоздаю, давай в метро, будет быстрее. Если следующий не повезет — хорошо, пойдем в метро... Вот видишь, все-таки едем. Поцелуй меня и давай больше не спорить, ладно? Ладно. Ты меня любишь? Любишь-любишь.

И никогда, никогда, никогда не описать эту тьму, и огни, и асфальт, и дождь, и езду. Так и сдохну, и никто не узнает, что это такое — вечерняя, ночная езда по Москве в такси, на леваке, под слишком громкую музыку... Может, кто-нибудь уже описал или опишет? Ну, спасибо тебе за такую перспективу! Я сам хочу, понимаешь, сам, и никто это не опишет никогда — то, что видел я, понимаешь? Понимаю, конечно, понимаю... И если я это не опишу, то это умрет, понимаешь, значит, я вместе с собой уморю все это... извини, я говорю банальности, мне не хочется искать другие слова... Ничего. Не расстраивайся, милый, любимый, не расстраивайся и не пей, пожалуйста, я тебя прошу, хорошо? Хорошо.

Самое главное — это именно красные хвостовые огни, это важнее всего. И еще исчезновение деталей в темноте и под дождем, праздничная нарядность мокрого асфальта и красных уплывающих огней...

Если это вдруг случайно можно продолжить, если повезло и в сумке болтается купленная у ханыги возле Елисеевского за двадцатку бутылка — тогда есть смысл в очередной раз попытаться. Уже вернувшись, ощущая двойной жар — в затылке и шее от проглоченного перед тяжелым поздним ужином неполного стакана, и во лбу, в надбровьях от усталости и желтого света лампы,— чувствуешь, кроме того, что минут через двадцать, через полчаса кайф пройдет, жар схлынет и останется только усталость, потянет в сон... Вот тут-то и есть надежда поймать эти огни, этот мокрый блеск и впихнуть их в серые строчки, выезжающие из старого «рейнметалла» с блеклой лентой.

Лишь бы поймать!.. Тогда уже можно спокойно закурить и, слегка улыбаясь хитробезумной улыбкой в пустоту, отодвинувшись от стола, додумывать и довязывать эту детскую забаву — Сюжет. Сюжет, Сюжет, Сюжет, будь он неладен! Ну, почему же нельзя, невозможно, самому становится тоскливо не выдумывать картинки, не связывать их, не видеть белую дорогу, сияющую под белым солнцем, проселочный съезд в сторону, в лес, выбитую полянку — стоянку над откосом, заросшим буйным, слишком ярким лесом, и злых, жадных, хрипящих ненавистью людей, таких лишних здесь... А ведь, казалось бы, хочется совсем другого: писать и писать об этой жизни, об этой женщине, ничего не выдумывая, не вызывая в памяти чужие картинки, не доводя их до ясности галлюцинаций, а просто писать о вечере в Москве, о людях, говорящих понятным языком, об их нищете, о том, как дерутся в очередях, как затравленно зло смотрят на танки, идущие в начале октябрьской ночи посередине улицы, сверкая белой парадной краской по обводам, о нашем с нею страшном счастье, вершащемся в этом рассказе, о нелепых поцелуях на улице, когда девчонки рядом хихикают над старым козлом и его пышной дамой, о том,

как стыдно быть счастливыми нам самим, когда в метро бабы везут вырванные с боем макароны, о любви, которая всегда не ко времени, но никогда так, как сейчас.

И можно так писать бесконечно, но вдруг выплывает белая дорога и большой темно-синий автомобиль, жарко сияющий под солнцем, проносящийся по этой дороге.

Безумное занятие, постыдное для взрослого мужчины,— придумывание сказок. Впрочем, этим всегда занимались именно взрослые мужчины, знающие, что это такое — придумывать другую жизнь. Голова тяжелеет, вместо кайфа уже нарастающая боль, и перед сном надо принимать спазмалгон.

Балеары. Июнь

Они приехали на темно-синем «вольво»-универсале. Тяжелая темная машина выглядела нелепо на узкой жаркой дороге, но уж тут, подумал Сергей, совки себе изменить не могут: «мерседес» или «вольво» — вот их рай, их Царствие Небесное, уж если возможность появилась, они не упустят.

Мчались по направлению к Андрачу, седой комсорг лихо управлялся с рулем на горной дороге. Все-таки чему-то их там учат, под Минском или где там... Юлька не то стонала, не то шипела сквозь зубы, руки ее напряглись, наручники до сизой белизны сдавливали по-птичьи костлявые запястья.

Сидели на заднем сиденье вчетвером, вжавшись друг в друга, у Сергея затекла левая нога, нестерпимо ныла мышца. Он был прижат к левой дверце, поверх его ладоней, связанных наручниками, лежала ладонь прапора-афганца, было похоже, что между ними есть противоестественная ласка. У правой дверцы сидел третий, это был белобрысый, аккуратно стриженный, краснолицый, как всякий загорелый северянин, паренек, больше всего похожий на путешествующего амстердамского или стокгольмского студента. Его ладонь лежала, в свою очередь, на Юлькиных, вид был вполне лирический, если бы не побелевшие ее запястья. Вторые пары наручников обеспечивали эту нежность — левую руку прапора они держали на ладонях Сергея, левую руку белобрысого — на Юлькиных.

— Fucken russian bastard,— шипела Юлька, белки глаз ее стали уже совершенно красными, и илцо исказилось до полного сходства с африканской деревянной маской,— fucken bloody shit, you, russian cocksuccer... You, listen! Mouldn't you fuck me in your fucker Paris with your fucken prick, I never have such fucken position with fucken cops. You, old asshole, old assfucker...

— Shut up, you,— Сергею надоело, он негромко бормотнул в ответ,— now you will be shooted together with such old shit, like me... And shut up, don't fuck me...

— Хорош, Серега, спикать,— не оборачиваясь, сказал от руля комсорг.— Я хоть по-английски и секу, но черт вас разберет, может, у вас не семейный разговор, а код... Помолчи, не раздражай ребят, им и так тесно, жарко... Перевозбудятся, куда мне тогда твою черножопую от них прятать?

Сергей не успел даже дернуться. Юлька взвилась, белобрысый пацанчик стукнулся головой о потолок, а Юлька уже колотила кулаками, браслетами наручников комсорга по седине, рука белобрысого выворачивалась и хрустела, машина вильнула и, ломая низкие кусты, въехала на поляну над обрывом: «С'ам тшерношопи,— визжала Юлька,— тшерни, хрясни, я мил шопа чистий за твой морда, плиать, сук!..»

На поляне Юлька лежала лицом вниз, белобрысый с побелевшими глазами поливал запястье с начисто сорванной кожей люголем, прапор, защелкнув вторую пару наручников на Юлькиных щиколотках — золотая цепочка блеснула,— поволок уже глухо замолчавшую, с быстро вспухающим кровоподтеком на скуле Юльку к открытой задней дверце машины. Блондин оскалился и пнул Юльку кроссовкой в живот: «Гнись, сука черная, лезь, потом не так согнем».

Сергей сидел на траве, вытянув перед собой скованные руки, рядом валялась вторая пара наручников. Прапор уже подходил к нему — они собирались и Сергею сцепить ноги, положить рядом с Юлькой, перекрыть уже приготовленной полосатой брезентухой — мало ли что лежит в универсале, прикрытое куском пляжного тента.

— Зря вы дергались,— сказал седой комсомолец,— и баба твоя, и ты... Теперь до Пальмы поедете багажом, там на яхточку... Белеет парус одинокий, понял?

Он доставал из алюминиевого ящичка шприцы и ампулы. Ящик сверкал на солнце, тишина и солнце стояли над поляной, деревья уходили в небо, их вершины были и

вверху, и рядом — лес по откосу спускался к морю, прореженный дорожками, усыпанными мелкими острыми камнями. Внизу, под откосом, пустел маленький песчаный пляж, отливающий светлым серебром, и зеленела мелкая бухточка.

Сергей подтянул ноги к груди и резко разогнулся. Лбом он точно въехал в низ живота склонившегося к наручникам прапора и, почти одновременно двинув затылком, разбил ему лицо. Через секунду он уже прижимал изувеченного к себе спиной, передавливая ему горло перемычкой наручников.

— От машины,— негромко скомандовал Сергей белобрысому. Прикрываясь прапором, он шагнул к поднятой вверх задней дверце универсала и мгновенно оказался под ее прикрытием. Белобрысый стоял в метре, все еще скалясь,— не успел сменить выражение лица.

— Отомкни,— так же негромко скомандовал Сергей прапору и наклонил его к Юльке. Прапор дернулся, Сергей чуть напряг руки, прапор захрипел, вытаскивая из кармана ключ от наручников. Ключ болтался на длинной цепочке, прапор никак не мог его ухватить, слюна бежала из углов его рта, руки у Сергея уже были мокрые.

Юлька застонала, выползла, встала на земле, с трудом разгибаясь, сделала шаг из-за машины. Белобрысый уже подался назад, но было поздно — тяжелый розоватый комок Юлькиной слюны плюхнулся ему точно в глаза, потек по щеке. «Shit»,— сказала Юлька и окончательно разогнулась.

И тут же Сергей понял, что он проиграл еще раз — и теперь непоправимо, потому что больше глупостей эти ребята уже не наделают, спешить не будут. Седой стоял, чуть расставив ноги, как в тире, и с двух рук целился в Юльку широким стволом.

— Стой спокойно, солнышко,— сказал он,— don't move, molly, be quiet... Серега, объясни ей: у меня обойма специальная, ей такая здоровая дырка лишняя будет... И сам брось человека душить, слышишь? Он, может, однополчанин твой, а ты его душишь. Иди ко мне спокойно, повернувшись задницей, понял?! А то я точно твою шоколадку пополам сломаю...

Белобрысый ткнул плохо, колоть не умел, Сергей почувствовал, что игла, проткнув шорты, пошла косо вверх, будто на кнопку сел.

...Один раз он сел на кнопку. Сзади сидел Володька, переросток, с любыми двумя в классе справлялся одной левой. Сергей встал, аккуратно вытащил кнопку из тут же промокших небольшим еще более темным пятном темных сатиновых шароваров, бросил кнопку в дальний угол, к экономической карте, Володька смотрел спокойно, с легким интересом, не вставая из-за парты,— ноги его помещались в ней враспор, китайские кеды сорок четвертого размера твердо стояли на полу, коленки вдавливались в нижнюю доску ящика, трикотажные тренировочные штаны с разошедшейся застрочкой вдоль штанины — «стрелочкой» — натянулись штрипками. Сережа вцепился, почувствовал, как заскрипели, затрещали мышцы,— и перевернул парту вбок, Володька упал в проход, завозился, пытаясь высвободиться. И, точно замахнувшись, словно на штрафной, Сережка ударил его добела ободранным носком почти до праха доношенного отцовского ботинка — в лицо. Если бы Володька встал, Сережке был бы конец. Но Володька не встал. Слепо стирая, и стирая, и стирая кровь, заливающую лицо, он кричал без слов, и лежал, так и не вылезши из парты.

Через три недели сняли все швы, и он уже гулял по больничному саду, дожидаясь, когда выпишут после сотрясения. Вдруг над забором взгромоздился Сережка. Снизу его держали Толик и Круглый, но забор был глухой, Володька не мог их видеть, и они согласились держать.

— Видишь,— сказал Сережка и поднял над забором тяжелый штык от карабина «СКС» с полусгнившей ручкой.— Видишь? В степи нашел. Выйдешь отсюда — уходи в «молоточки». Придешь в школу — убью.

Пацаны устали, плечи их стали дрожать. Сергей спрыгнул на землю, спрятал штык в сумку «Динамо» между тетрадками и всяким барахлом и пошел в степь, где в ту весну проводил почти целые дни. Володька после больницы перешел в железнодорожное пэтэу, ходил в рваной куртке с молоточками в петлицах, однажды — их было человек восемь — с друзьями встретил Сережку после школы прямо во дворе. Сережка рванул навстречу, прямо на Володьку — и тот отскочил в сторону, втиснулся в забор, побелел. А Сережка вымахнул на улицу, и «молоточкам» уже было его не догнать...

Он упал лицом вниз, седой успел придержать его одной рукой, другую, с пистолетом, он не опускал.

— Иди сюда, солнышко,— сказал он Юльке.— Сейчас и тебя спать уложим. Иди, иди, не притворяйся, ты по-русски понимаешь, иди.

Юлька подошла медленно, тихо постанывая. Лицо ее уже было совершенно изуродовано разросшимся фингалом, перекошено. Она подошла к комсомольцу почти вплотную. Белобрысый и блондин уже укладывали Сергея в машину. Юлька глянула комсомольцу в глаза, растянула косо вспухшие губы в улыбке,— и, круто повернувшись, низко склонилась, отставив задницу.

— Do it,— сказала она разбитым ртом невнятно,— do it. You, son of fucken ditch. If von cann't do something, do it with your bloody hands, you, peace of cat's shit...

Седой усмехнулся и ловко ткнул шприцем.

Мюнхен. Май

— Отпусти пацана,— сказал Юра, стволом почти продавливая висок того, лица которого он так и не увидел. Оборот, высоко, до лопатки вывернутая рука, перехваченный в воздухе, выпавший из этой руки короткоствольный револьвер — и вот уже они поменялись местами, Юра стоял за спиной высокого малого в длинном и широком модном плаще, почти весь укрывшись за этой обширной спиной, упирая ствол револьвера в его висок.— Отпусти, я стреляю...

Он не выжил бы в том проклятом городе, если б не секция. Однажды трое решили поучить жиденка прямо в центре, на пустой аллее сквера перед университетом. Одному из них Юра сломал ключицу, был суд, и Михаил Ефимович привел всю секцию и сказал, что гордится таким учеником, как Юра.

— Стреляй,— второй, в почти таком же плаще, в нелепо сидящей на слишком большой и какой-то кривой голове твидовой панаме, пожал плечами. Он был за тем креслом, в котором Юра больше всего любил сидеть перед телеком, на полу рядом с правой ножкой осталось не очень заметное пятно, туда ставилось пиво...— Стреляй, стреляй, мне за него не отвечать, сам виноват, что физподготовку сачковал... Стреляй, а я пацана включу. Пусть споет гимн ихний, что ли...

Кресла стояли точно так же, как накануне вечером, когда все вместе смотрели очередную серию «Далласа». В правом сидела Ютта, вывернутые за спиной руки ее были стянуты свешивающейся до полу джутовой веревкой с разлохмаченными концами, эти ребята не слишком трудились по части оснащения, взяли на операцию, что нашли в первом же кауфхофе, на этаже, где продается всякая хозяйственная ерунда. Обрезками этой же веревки были привязаны ее щиколотки к ножкам кресла, и Конни они связали так же.. Грудь Ютты выгнулась под Юриной старенькой черной фуфайкой с желто-красной надписью «I love Bayern», вместо love красное сердечко. Она была без лифчика, соски натягивали черный трикотаж, все вместе — точь-в-точь картинка из какого-нибудь древнего комикса. Рот ей они заклеили пластырем, но глаза — темно-серые, почти без выражения — были открыты и смотрели прямо. Когда Юра впервые произнес.«Отпусти пацана», она перевела взгляд на Конни, будто только сейчас заметила его — и обмякла, голова свесилась к плечу, веки опустились, плечи еще сильнее выгнулись, потому что всем своим весом она стала сползать — потеряла, наконец, сознание.

Мальчишка сидел ровно, и его голова в туго натянутой до горла вязаной шапочке была неподвижна. Юра знал, насколько прилично Конни понимает по-русски, слово «включать» он наверняка знает... Да и без слов понять нетрудно: молния на джинсах Конни была расстегнута, оттуда тянулся оторванный от утюга, валявшегося тут же посреди комнаты, провод. Вилку дебил в панаме держал в руке, шнур телевизора он уже вытащил из розетки. Юра представил, как глаза мальчика глядят в душную тьму под шапкой.

— Wie geht's dir, Konny? — Юра удивился сам, как спокойно прозвучал вопрос.

— Es geht, aber zu heiß,— голос мальчишки из-под шапки был еле слышен.— Und wie ist meine Mutter?

— Alles ist in Ordnung,— сказал Юра,— Konny, alles ist...

Дебил шевельнулся. Юра отнял ствол револьвера от почти продавленного виска и перевел на дебила: — Ну, все! Отпусти его на счет «три»...

— Стреляй,— еще равнодушнее, чем раньше, сказал дебил.— Не промахнись только... А с пацаном не разговаривай, ему хуже будет...

Тот, за которым Юра стоял,резко дернулся, решив, что самое время, но Юра напряг левую руку, которой он, старым милицейским способом, сжимал, сквозь плащ и штаны, мошонку, малый взвыл, ствол вернулся к его виску. Стрелять в дебила было нельзя:

он сидел на корточках за креслом Конни, выглядывала только голова в дурацкой шляпе, которую он мог мгновенно спрятать за мальчишку.

— Ладно,— сказал выродок,— остобубнел ты мне, Юрик. Пора пацана закону Ома учить...

Рука его потянулась к розетке.

Глухо стукнул упавший на ковер револьвер. В ту же секунду малый, почувствовав, что и левая рука Юры разжалась, со стоном согнулся, подхватил оружие, выпрямился и что было сил ткнул стволом Юру точно в печень.

— Делай,— Юра говорил неразборчиво, густая слюна капала изо рта в приступе горькой тошноты,— делай, падла,что хочешь, пацана с жинкой отпусти...

Дебил уже встал, в руке его был разовый шприц в пластиковой запайке.

Юра лег на пол. Он старался не закрыть глаза, закрывавшиеся непреодолимо, укол подействовал почти мгновенно. Он лежал на животе и, мучительно напрягаясь, чтобы не ткнуться носом в блекло-зеленый ворс ковра, смотрел, как сначала выносят Конни, заснувшего сразу, а потом Ютту, у которой обморок, перейдя в сон после укола, вдруг обернулся какими-то странными судорожными движениями — когда ее сгибали и втискивали в длинный складной кофр-шкаф, в котором до этого унесли в машину Конни, вещи, оставшиеся в кофре с прошлого отпуска, вывалив грудой в прихожей,— рука Ютты вдруг судорожно сжалась, и дебил едва выпростал из ее пальцев обшлаг плаща. «Осторожно,— сказал ему второй,— повредим эту сучку немецкую, жидяра полоумный вовсе озвереет, на пулю начнет нарываться. Осторожнее... Надо же, сколько немцы ихней нации в печках пожгли, а он за эту старую манду и поганца ее чуть сам не подставился и нас мог замочить! До чего ж они себе на уме — ужас... Давай бери аккуратно да не пыхти: соседи не поймут, чего такой чемодан тяжелый».

Они вышли, задевая плечами дверные косяки, и Юра, наконец, опустил голову в зеленоватый ворс. Собственно, это уже был не ворс, а жирная ледяная вода, но вода почему-то пахла не соляркой, как обычно в порту, а едва ощутимо пылью, безумно хотелось и даже необходимо было поспать, потому что иначе не доплывешь, а первый помощник уже поднимает по тревоге и вооружает вахту. Поэтому надо было быстро, быстро заснуть, вдыхая запах пыли — хрен с ней, с пылью!

Лондон. Апрель

Они лежали на полу, он уложил их по всей науке, лицами вниз, руки в наручниках за спину. Джентльмен в сером глухо стонал, потом попросил — почти неслышно, лицом в пол: «Переверни... наручники сними и переверни, слышишь? Ты мне, сука, позвоночник сломал, гестапо... Переверни, не денусь никуда...»

— Не сломал пока, а помял только,— он шагнул к серому, наклонился не низко, чтобы контролировать все помещение.— Но сломаю обязательно, понял? Через десять минут Галя должна быть здесь, иначе...

Он носком ботинка поддел сцепленные наручниками руки, чуть дернул вверх, выгибая лежащего в йоговскую «позу змеи», тот взвыл, зашипел, забулькал, затих — и сунулся снова лицом в пол, когда носок ботинка выскользнул из-под скованных кистей. Минуты три лежал без сознания, потом прошептал едва слышно: «Мудила... Мудила ты, капитан... От меня не зависит... Они твою бабу сюда не приведут, они тебя к ней присоединить должны, понял? А что ты меня убьешь, им насрать... Давай, калечь дальше, палач...»

Уже два часа прошло, подумал он, после того как я заставил эту падлу позвонить в посольство — и никакого толку. Похоже, им действительно плевать на исполнителей захвата, Галю не отдадут, хоть я их пополам перерву.

— Ладно, едем...— рывком за шиворот он поднял на ноги сначала одного гэбэшника, потом второго.— Давайте в машину, быстро!

Такси стояло здесь же — да, работали эти ребята грамотно, использовать в оперативных целях старый лондонский кэб с фальшивым номером было самым разумным, этот черный старомодный ящик никто не запомнит в городе, где он обязательная часть пейзажа. Гэбэшники неловко пролезли в широкий проем двери, плюхнулись на сиденье.

— А ну, на откидные,— тычками он помог пересесть на откидные сиденья, спиной к движению, так спокойнее.— А ты здесь полежи,— он покосился на серого, который стонал все громче.— Галю получу — тут же отдам товарищам ключи от тебя... Пока отдыхай.

Он распахнул ворота мебельного склада. Уже совсем стемнело, St. Pancras сиял сквозь

стекла негасимыми вокзальными огнями, справа, черная на черном, едва заметно, но тяжко прорисовывалась на фоне неба гигантская скала старого дворца. Он сел за руль, вывел машину в узкий проезд между вокзалом и путепроводом, вылез, запер ворота, сунул ключ в карман и через минуту влился в череду такси, отъезжающих от боковой стоянки у вокзала. Сзади, за сеткой и стеклом, кряхтели гэбэшники. Ему хотелось думать, что это именно Комитет, а не ГРУ. «Аквариума» он боялся помимо сознания, если бы поверил, что ребята с Хорошевки,-- наверное, сдался бы сразу. Слишком хорошо помнил кадры: связанный живой Пеньковский, въезжающий в топку подвальной котельной, старательно сделанный крупный план лица — учебный фильм, воспитание высоких морально-политических качеств советского военного разведчика...

— Мой кэб на углу,— сказал он в трубку, прижал ее плечом и плотней прикрыл дверь старомодной телефонной будки.— Ваши гаврики в нем. Жду пять минут, потом сдаю их местным ребятам. И очередную сотню своих готовьте на выдворение... Пусть ребята уже багаж пакуют, в будущей невыездной жизни пригодится. Ясно? Значит, через пять минут моя жена должна сесть в мою машину — иначе уже сейчас пишите ноту про недружественный акт...

Галя сидела молча, она пристроилась на откидном, и он чувствовал, что смотрит ему в затылок, не отрываясь. Когда на углу напротив посольства она села в машину, бережно поддерживаемая под локоток лбом из службы безопасности, он даже в зеркальце увидел, что руки ее дрожат, подергивается и голова — вернулся тик, приобретенный лет пятнадцать назад, когда ее вместе с другими отказниками, засевшими в «калининской приемной», погрузили в ментовской автобус, вывезли километров за пятьдесят от Москвы и выкинули — ночью, на пустой дороге, в двадцатиградусный мороз. Декабрьский, с ветром...

Сейчас она сидела молча, смотрела в его затылок, и дрожащие руки чуть слышно скребли, царапали, дергали сетку, отделяющую водителя от салона.

Только когда через яркие, но уже пустые переулки вырвались в Chelsey, переехали мост и ровно, почти не тормозя у светофоров, поехали к Vauxhall, она заговорила, и Володя почувствовал, как тяжело, с усилием разжимаются ее губы — он уже знал такое ее состояние, когда она впадает в оцепенение, и чем дольше в нем находится, тем тяжелее ей заговорить.

— Опять,— сказала она, и голос сорвался в высокий, болезненно-детский.— Опять ты меня вытаскиваешь, опять я гиря на тебе... Им бы не зацепить тебя ничем, если бы не я... Сколько же ты будешь возиться со старой, измочаленной бабой...

Слева кадром из хоррора возник чудовищный контур Battersy Power, давно не работающей городской электростанции, которую собирались превратить не то в музей индустрии, не то в отельный фешенебельный комплекс. Диккенсовские трубы торчали в небо, и за глухим забором чудилась страшная и тайная жизнь.

— Прекрати, я тебе уже сто раз говорил,— Володя не оборачивался, пришлось повысить голос.— Прекрати эти бессмысленные и оскорбительные для меня выдумки. Чего же я стою, если ты старая баба? Я бы со старой бабой не связался. Я за любимую дерусь, а не за старую, понятно, нытик ты мой несчастный?

Тут, наконец, пришлось остановиться перед светофором. Справа вывернул и медленно поплелся перед Володиным носом такой же черный ящик кэба, Володя, рванув резко под зеленый, попробовал обойти его справа же, но усталый, видно, таксист ехал как-то неуверенно, шатаясь вдоль улицы, и Володя решил обойти его слева, но, видно, очухавшись, и тот наддал, и к следующему светофору они подошли под красный — рядом.

— Как ты там? — Володя, остановившись, обернулся к Гале, она сидела боком на откидном сиденье, их глаза оказались близко, только мелкая сетка разделяла их. Как всегда, когда он видел эти чуть слезящиеся желто-карие глаза близко, Володя почувствовал изумление — как долго остается во взгляде боль и страх...

В эту же секунду ее зрачки стали расширяться, она начала как бы приподниматься, тянуться к нему, губы шевельнулись, он поймал ее взгляд, устремившийся за его плечо — но дверь уже рванули, и, сразу потеряв сознание от профессионального удара чуть ниже последнего шейного позвонка, он выпал на руки подбежавшим, и они мгновенно перетащили его в соседнюю машину — только каблуки скребанули по асфальту — и бросили на пол пассажирского отсека, и один уже присел над ним, сноровисто выпрастывая из упаковки разовый шприц, а другой уже вывернул руку Гале, сбросив ее с сиденья на пол, спокойно и внятно сказал: «Заорешь — пополам порву» — и так же умело всадил иглу прямо через ее джинсы.

Патруль дорожной полиции, скучавший у перекрестка Alberts embankment и Lambett road, с интересом проводил глазами два такси, пронесшихся одно за другим в сторону Waterloo. Впрочем, ехали они в пределах разрешенной скорости, и не было никаких оснований препятствовать их растяпам-пассажирам, вероятно, опаздывающим на последний поезд в Portsmooth.

6

Весь городишко был засыпан белой пылью.

Крупнейший в крае цементный завод все рос, строился и получал переходящие знамена министерства, принимал высоких гостей, и пыль все безнадежнее ложилась на пятиэтажки, скрывая купоросно-синюю краску, которой были покрыты их фасады по дикой фантазии городского архитектора.

То, что она будет артисткой, знали все, второй такой во всем городе не было, только одно ее смущало — как ей играть «Чайку» со своими казачье-турецкими, в отца, кудрями.

В Москве она сразу как-то ввалилась в компанию полудиссидентов, каких-то странных поэтов, художников, устраивавших выставки своих запрещенных непонятных картин по квартирам и пыльным мастерским, сильно и некрасиво пьющих джазовых музыкантов... В Щукинское провалилась с треском, но в общежитии продержалась до ноября, спала на чужих кроватях, и единственные трусики сохли за ночь, накрученные на батарею. Потом пришлось перебраться в общежитие Гнесинки, там было поспокойнее, но и оттуда выперли.

Неожиданно пристроилась помрежем в областной театр. Одновременно появился и Олег, маленький, щуплый человек с большой рыжей бородой и прекрасными глазами янтарного цвета, открывающимися, когда он снимал подтемненные красивые очки. Он был художником, искусство его она не понимала совершенно, главный шедевр в его мастерской представлял собой где-то украденный медицинский муляж грудной клетки с раскрашенными мышцами, укрепленный на лакированной черной доске. Грудная клетка распахивалась, четверть ее открывалась, как калитка, и в груди обнаруживались напиханные туда Олегом спирали старых часовых пружин, гипсовые носы и как бы случайно смятые обрывки газет с крупными заголовками: «Идеи Октября живут и побеждают» и «Путь предательства». Обычно грудная калитка была закрыта на маленький сортирный крючок. Олег распахивал ее только перед приходом гостей, особенно иностранцев, всегда приносивших красивые бутылки и иногда покупавших его маленькие рисунки — будто сломанные в пояснице, угловатые голые женщины, взлетающие вверх ногами в пустое небо...

Днем она осторожно сметала пыль с того, с чего он разрешал,— с маленького столика, на котором ели, с книжных полок, потом готовила что-нибудь к ужину, чаще всего жарила филе трески и открывала очередную банку лечо. Омерзительная старуха соседка Полина Власьевна, редакторша из Профиздата, как только выходила на кухню, начинала громко, хорошо поставленным голосом лекторши объяснять второй соседке, вдове шофера-золотаря Файзуллаева, как в ее время относились к свободной любви. «Мы были единомышленницами, а не содержанками»,— говорила она, а старая, седоусая Фатима испуганно кивала, не понимая ни единого слова.

Олег был весьма скуповат. Филе трески ели пять дней в неделю, но к приему иностранцев он приносил хорошую баранину, которую покупал у школьного друга, ставшего мясником, и внимательно смотрел, как она готовит. Подлая Полина на кухню не выходила, так как Олега побаивалась — однажды она провизжала: «Между прочим, я считаю, что наши товарищи должны знать о ваших связях с буржуазными меценатами!», и Олег абсолютно спокойно ответил: «Еще посмотрим, к чьему стуку сильнее прислушаются... Караганду забыла, или мало было по рогам?»

За год подготовилась серьезно, да и в театре пообтерлась.

Однажды после премьеры поехали в ВТО, актеры быстро и решительно напились, режиссер Валерий Федорович встал из-за стола около десяти, огляделся и предложил заехать к нему, выпить еще по рюмочке, посидеть. Олег в этот день был в Ленинграде, поехал по каким-то своим делам, готовилась там какая-то очередная подпольная выставка, что-то еще невразумительное сказал насчет желания попрощаться с каким-то приятелем, собравшимся уезжать. Друзья его уезжали каждую неделю, многие «сидели в отказе», заходили по договоренности поздно ночью. Олег впускал их осторожно. До утра курили, вполголоса обсуждали, кто уже получил вызов и собирается, кто уже подал и каковы шансы на раз-

решение. Шел семьдесят второй год, в январе она сшила Олегу новые брюки по моде — клеш и с широким манжетом...

Утром Валерий Федорович твердо пообещал ей помощь при поступлении. А через месяц Олег объявил, что тоже уезжает.

...Теперь ей вспоминалось все это как одно непрерывное унижение. И иногда по дороге домой из Останкина, на последней своей прямой «Киевская» — «Фили», сидя в метро с прикрытыми под темными очками глазами, чтобы не узнавали постоянные зрители вечерних новостей, она замечала, что плачет, мелкие слезы ползут, прорезая нечисто смытый грим, плачет от старого унижения. От Олеговой скупости, оттого, что не предложил ей уехать вместе, оттого, что был бездарен вместе со знаменитым его муляжем и летающими бабами, украденными у Шагала,— теперь она уже знала. Все было унижением — и то, что Валерий Федорович не только не помог поступить, но просто исчез, как раз на август уехал с театром на гастроли в Польшу, а ее не пустили, она оказалась невыездная, наверное, из-за своих диссидентских знакомств. А потом многие годы на всех углах, во всех застольных компаниях он говорил о ней: «Моя ученица, мое изделие, я ее сам придумал, в училище впихнул при ее тогдашней темноте, корову через ять писала и Островского знала только того, который «Как закалялась сталь», а теперь, гляди-ка, выработалась в актерку...»

А поступила она сама, со зла и отчаяния, оставшись без Олега, без театра, опять ночуя по подругам, общежитиям и — иногда — по нечастым любовникам. Поступила, блестяще прочитав-таки из «Чайки», которую потом возненавидела на всю жизнь...

Все вспоминалось, как унижение, и за все надо было посчитаться. Вернувшись с гастролей, Валерий Федорович держался с ней как ни в чем не бывало, и, что еще хуже, и она держалась, будто с нею так и нужно. И это продолжалось долгие годы — пока он не запил, наконец, безудержно, пока не погнали его по требованию коллектива из театра. Это и совпало с ее освобождением от его чар, давления, власти.

Казалось, что жизнь начала отдавать ей долги. За пять-шесть лет она превратила свою неудачу — попала после училища совершенно случайно на телевидение, прошла дикторский конкурс и застряла — в блестящую карьеру. Вела самые популярные передачи, на улице узнавали немедленно, получила однокомнатную близко к работе, на Аргуновской.

Однажды вела какую-то муть, случайно, в несмотрибельное время, днем, что-то про науку. Молодой, огромного роста, как с фирменной рекламы, красавец предложил отвезти домой.

Был Андрей уже доктор, по своим химическим делам не вылезал с конгрессов то в Маниле, то в Брюсселе, ездил на «Волге», а жил у приятеля — три месяца назад вернулся из Челябинска, что-то там консультировал две недели, и застукал жену. Сын был у бабушки. Ключ в скважине натолкнулся на другой, вставленный изнутри. Он позвонил. За дверью шла суетливая жизнь, наконец, жена открыла. На ней были брюки и тонкий свитерок, она была аккуратно причесана и вид, как обычно, имела строгий — преподавательница в техникуме. «А ребят увезли на картошку,— сразу объяснила она свое нахождение дома в разгар учебного дня,— мы с Леонидом Владимировичем оказались не у дел, я и пригласила его кофейку попить...» Позади нее маячил Леонид Владимирович, преподававший в том же техникуме общественные дисциплины. Однажды Андрей его уже видел — после какого-то техникумовского празднества, скорей всего, восьмого марта, жена привела домой много народу — допивать, Леонид Владимирович был безумно остроумен, но каждую шутку повторял дважды, чтобы все расслышали... Аккуратно обойдя жену и Леонида Владимировича, Андрей прошел в спальню. Постель была убрана, но из ящика торчал впопыхах не замеченный край простыни. «Можно тебя на минуту?» — позвал он жену. Она вошла, остановилась у двери, чуть пошатнувшись, оступившись. «Зря ты надела брюки на голое тело,— сказал он.— Все остальное могло бы сойти, но это заметно и трудно объяснимо». В прихожей стукнула дверь — Леонид Владимирович удалился...

Через полтора года однокомнатную они поменяли с большой доплатой, Андрей встречал ее после каждой поздней передачи и, перегибаясь из-за руля, целовал, чуть прикасаясь сухими губами к губам. Завидовать ей стали еще больше... Так они прожили восемь лет. Дочка пошла в школу, помогала бабушка, его мать, поочередно пасшая то старшего внука, то младшую внучку и одинаково ненавидевшая их матерей. Она была вдовой академика, и оба брака своего сына считала непристойными мезальянсами, от нового тоже не ждала ничего хорошего, но детей воспитывала по-своему, серьезно, потому что академическая фамилия не должна была прерваться выродками, каким-нибудь рокером и шлюхой.

Но и тут, в этой благопристойной жизни, унижение не кончилось. Именно теперь, когда можно было бы существовать прекрасно, достойно, чисто, одолела ее страшная,

давняя, с отрочества пагуба. Не знал об этом никто — ни Олег, ни сгинувший где-то в провинциальных постановках стадионных концертов Валерий Федорович, ни случайные мужчины,— о неутолимости ее, которую смиряла всю жизнь, да так и не смирила. И теперь, в покое и довольстве, страсть, бешенство, жажда вылезли на поверхность, стали крутить ее и корежить. В первую ночь Андрей был счастлив, такой любви он не знал, техникумовская учительница была жадна, но зажата, лишена фантазии и понимала только одно: еще, еще, еще...

Хриплые крики этой женщины, ее судороги, то, как она изгибалась, становясь на миг сильней его, радостно изумили... Но прошли годы — и однажды днем, когда свекровь увела внуков в Пушкинский музей, в спальне с задернутыми шторами, она открыла глаза, отстонавши, отхрипев, отдергавшись, и встретила взгляд Андрея, удивленно холодный и даже — потом убеждала себя, что показалось, но знала, что так и было,— слегка брезгливый. Резко оттолкнувшись мощными руками байдарочника, он встал и, не оглянувшись, молча, ушел в ванную. А она осталась лежать, только медленно перекатилась лицом в подушку и, закидывая назад руку, нащупывая, натянула на себя простыню. Это был последний раз днем, да и вообще последний раз по ее инициативе. Теперь пару раз в неделю она лежала ночью неподвижно, глядя в темный потолок или плотно закрыв глаза и повторяла про себя: «Я не хочу... ничего не хочу... это не я... не я...» Андрей будто ничего и не заметил.

Между тем жизнь изменилась непредставимо. С экрана она произносила немыслимые слова, в студии появлялись люди, заставлявшие вспомнить молодость, пыльные мастерские и ночные разговоры, в которых она, тогда еще ничего не понимая, радостно ловила отзвук, эхо опасности, наслаждалась привкусом недозволенности и находила в этом выход своей вечной неутоленности. Теперь люди, неуловимо похожие на Олéга и его друзей, приходили в студию, она их представляла зрителям, а они, лихорадочно спеша сказать, выкрикнуть застоявшиеся слова, смотрели, как она иногда замечала, с некоторым раздражением — эта накрашенная телефункционерша, смазливый попугай, наверное, вот так же несколько лет назад сообщала об очередной звезде выжившему из ума борцу за мир.

А Андрея выбрали член-корром. Она же искала в этой новой жизни свой ход — и нашла: стала пробиваться в комментаторы, читала сутками все подряд, от обезумевших газет до недавно запрещенных философов, и уже однажды вела какую-то из новых, бесконечно болтливых передач и произвела прекрасное впечатление на участников, и какой-то старикан в неприлично модном пиджаке и с легко летающими вокруг пергаментно сухой плеши белыми волосиками, дружески наклонившись к ее уху, когда на мониторах шла информационная перебивка, спросил: «А вы, милый друг, у хозяина почалиться-то успели?» — видимо, совсем потеряв реальные представления о возрасте, поскольку, как удалось у него же шепотом выяснить, темная фраза на лагерном языке означала именно сиденье в лагере.

Словом, в новой жизни стало не хуже. Хозяйство, правда, вести было все труднее, с едой делалось все больше сложностей, но свекровь взяла дочку уже почти на полный пансион, Андрей, когда бывал дома — а все чаще где-нибудь в Штатах, — ел в столовых, в институтах, на приемах у шефов непрерывно открывающихся фирм, а она сама почти каждый день — с этими новыми хозяевами жизни, бывшими диссидентами и заключенными, бородатыми, усатыми, длинноволосыми, легкомысленно одетыми — в неприлично дорогих кооперативных забегаловках, полутемных и, как она ощущала, полуприличных.

Весной ее пригласили участвовать во встрече европейской общественности — такое примелькавшееся лицо было, конечно, необходимо организаторам для полноты картины. Толпы модных политических людей бродили по гигантскому и нелепому вестибюлю огромной гостиницы на окраине, в конференц-зале сидело с сотню безумных старух и американцев, остальные ждали перерыва и болтали. Кто-то познакомил ее с каким-то: среднего росточка, среднего сложения, с неприметными чертами лица — впрочем, вполне правильными, если присмотреться. Одет был элегантно, в руках вертел, почти никогда не надевая, круглые, в стальной оправе очки, смотрел все время в пол и немного в сторону — только и глянул в глаза, когда знакомили. Она удивилась: до чего же прямо глянул, не нагло, но откровенно, не противно, но вполне определенно, и при этом до того добро, что сначала, изумленная, даже не расслышала, как представили. Какой же я писатель, поправил он, это Тургенев был писатель, ну, может, еще Панферов, а я... сочинитель. Так, выдумываю истории для утехи голодной публики. Она не почувствовала иронии, такая манера говорить ей была совершенно чужда. Андрей в разговоре с нею был сух, Валерий Федорович — или высокопарен, или груб, а давние и теперешние знакомые, начиная с Олега и кончая нынешними политиками, между собой говорили в нормальной интел-

лигентской стандартно-шутливой манере, но, обращаясь к ней, становились почему-то серьезны, галантны и даже слащавы, и она думала, что по-другому с дамой и нельзя.

А он говорил все время хотя и с легкой, но агрессивной иронией, причем ирония была одинаково направлена на всех участников тусовки — слово бешено вошло в моду,— на него самого и даже на нее! Ее немного коробило, но было интересно, кроме того, он как-то удивительно слушал — не поддакивая, но всем видом поддерживая ее в каждой фразе, и она незаметно стала говорить с ним о том самом и, по сути, единственно для нее интересном, о чем поговорить было не с кем,— о себе самой.

Начался перерыв, обедать они пошли вместе, и в гуле общего застолья — ресторан обслуживал, конечно, только участников — она все говорила, говорила, говорила, а он все слушал, вставляя иногда: «Да я и сам не из благородных, матушка...» или «Ну, мать, ты даешь...» — и она уже привыкла к этой полуусмешке, стала понимать, что это от неловкости, от боязни обнаружить больше доброты, чем принято. И говорила бесконечно.

Москва. Август

Стояли жара и сушь. Естественно, все припоминали, когда именно стояли такая же жара и сушь, сходились на знаменитом семьдесят втором, когда все горело и по Красной площади полз сизый торфяной дым, а относительно других, более поздних годов, спорили — то ли восемьдесят первый, то ли третий...

Жизнь шла, собирались митинги, в метро больше обычного пахло пóтом, потому что дезодоранты исчезли напрочь и, видимо, навсегда, и отключали, как обычно, горячую воду. В метро ехал парень с длинным древком, обернутым флагом,— непонятно каким, но не красным. Над Лужниками собиралась гроза и рассасывалась, будто смущенная толпами. И еще можно было иногда купить чего-нибудь поесть и выпить...

Жаркая стояла погода в августе.

Едва наметившаяся под животом складка намокала пóтом, соленый его вкус оставался во рту, потные волосы спутывались, невозможно было толком вымыться под ледяным душем, и они разъезжались, влажные, а в метро казалось, что другие, тоже потные, все же чувствуют этот неправедный пот. С тобой невозможно ездить, тебя все узнают, хоть бы ты перешла на радио, что ли... Ну, я же не виновата, это профессия, зато тебя знают по имени, если бы они догадались, кто едет со скромной дикторшей, вовсе не было бы проходу... Перестань. Это ты знаменитая, а я просто удачливый, за сценарии хорошо платят, но все это скоро пройдет, деньги ничего не стоят, и ты меня бросишь. Тебе не стыдно? Это ты меня бросишь, начнутся съемки, ты уедешь — вот и все. Или она вернется с юга, почувствует что-то неладное, устроит тебе скандал — и ты перестанешь мне звонить, устанешь от скандалов... Хватит, замолчи. У тебя есть еще минут сорок? Выйдем здесь.

Шли в парк. Между деревьями была влажная духота, где-то, совсем близко, мелькали тени людей. Забирались в полусгнившую не то беседку, не то сторожку у пруда. Ее сумки лежали на полу, тонкая скользкая юбка норовила съехать на положенное место, белела кожа, живот чуть провисал, приходилось неловко подгибать колени, на мгновение возникала ясная и простая уверенность: «Это безумие, мы оба безумны» — и уже все рушилось, ломалось, исчезало все, утрачивалась даже способность — необходимая для безопасности! — непрерывно следить за окружающей обстановкой. Потом ночь и тени в ночи возвращались. Вместе, изумленно сияя в темноте друг на друга глазами — ее светились уже совсем сверхъестественно,— они поправляли одежду и бежали назад в метро. Измайлово шумно дышало вокруг ночным неровным дыханием.

...И садился самолет на военном аэродроме, и вытаскивали из него длинные ящики из хорошо пригнанных досок с аккуратно просверленными дырками, и трейлер «Совтрансавто» тормозил у бетонной ограды военного городка на окраине столицы, и из багажного вагона поезда, прибывшего на Белорусский, вытаскивали огромные картонные коробки, ставили их на тележки, а носильщики под строгим наблюдением ребят в аккуратных летних рубашках везли эти коробки к военным «газикам», на площадь...

Что же это такое ты придумал, любимый? Неужто не страшно тебе? Ради Христа — сохрани нас, не убивай! И пусть эти твои злыдни, звери вообще перестанут убивать и мучить женщин и мужчин, любящих, пусть уже будет всем хорошо, если невозможно, чтобы хорошо было нам! Придумай счастье, милый мой мальчик, придумай счастье для всех — и, может, нам достанется тоже, хотя бы немного...

Я постараюсь.

Продолжение следует

Григорий Файман

Дневник доктора Борменталя, или Как это было на самом деле

— Верите ли, профессор, каждую ночь обнаженные девушки стаями. Я положительно очарован. Вы — кудесник.
— Хм,— озабоченно хмыкнул Филипп Филиппович...
М. Булгаков. «Собачье сердце»

Часть первая — наркомпросовская

История эта, как и положено всякой бюрократической истории, начиналась с бумаги. 18 сентября 1924 года из Берлина в Москву было отправлено письмо...

Но сначала — о папке, в которой почти семьдесят лет это письмо и другие документы хранились. Обыкновенная канцелярская папка с надписью «Дело № ____».

«Переписка с Главнаукой, ГУСом по вопросу о предложении профессора И. И. Иванова об искусственном скрещивании человека с обезьяной.
Начато 24 сентября 1924 года.
Окончено 19 марта 1925 года».

Письмо напечатано на бланке Комиссии по заграничным закупкам Наркомпроса РСФСР и направлено на имя наркома по просвещению Луначарского А. В.

При сем представляю Вам на рассмотрение докладную записку профессора И. И. Иванова, поданную им мне с [его] ч[исла].

Из очень подробного ознакомления с вопросом, выдвигаемым проф. И. И. Ивановым, я вынес заключение о большой степени важности этого начинания для нас. Пастеровский Институт одним из первых ответил согласием проф. И. И. Иванову, и может случиться, что столь ценное для нас в идеологическом отношении начинание — найдет для своего развития почву не в пределах СССР. Командировка или экспедиция проф. Иванова в Африку для производства реально задуманного опыта должна добыть ценные данные, которые смогут быть использованы в борьбе против идеализма и витализма и обогатят содержание естественнонаучных основ материализма.

Во Франции Ру и Кальметт и целый ряд других европейских ученых соблазняют Илью Ивановича работать у них и для этого предлагают И. Иванову со своей стороны некоторые средства. Но мне кажется, что такой исключительной важности материалистическая проблема, как происхождение человека, и научно-материалистическая (антирелигиозная) пропаганда, связывающаяся неразрывно с этим научным экспериментом, должны были бы быть поставлены и развиты в нашем Союзе.

Прошу оказать максимум содействия начинаниям профессора И. И. Иванова.
С коммунистическим приветом

Председатель комиссии по заграничным закупкам Наркомпроса

Новиков.

Письмо это, как уже было сказано выше, отправлено из Берлина в Москву 18 сентября 1924 года.

«— Как же писать? — нетерпеливо спросил он.
— Что же,— заговорил Швондер,— дело не сложное. Пишите удостоверение, гражданин профессор. Что так, мол, и так, предъявитель сего действительно Шариков Полиграф Полиграфович, гм... зародившийся в вашей, мол, квартире...
Борменталь недоуменно шевельнулся в кресле. Филипп Филиппович дернул усом.

— Гм... вот черт! Глупее ничего себе и представить нельзя. Ничего он не зародился, а просто... ну, одним словом...

— Это — ваше дело,— со спокойным злорадством вымолвил Швондер,— зародился, или нет... В общем и целом ведь вы делали опыт, профессор! Вы и создали гражданина Шарикова».

М. Булгаков. «Собачье сердце»

К письму были подколоты четыре приложения: докладная записка профессора И. И. Иванова, письмо Пастеровского института профессору И. И. Иванову (на французском), смета расходов на эксперимент и объяснительная записка к ней.

Народному комиссару просвещения
А. В. Луначарскому

Докладная записка

Мои работы, начатые еще в 1898 году, в области физиологии и биологии оплодотворения высших животных и, в частности, с искусственным оплодотворением млекопитающих, способствовали тому, что этот метод вошел в лабораторную, животноводственную (так в тексте.— *Г. Ф.*), а также и медицинскую практику.

Путем этого метода число самок, оплодотворяемых одним самцом, увеличивается в среднем в 10—15 раз; повышается % успешных оплодотворений; нередко устраняется упорное бесплодие; получается возможность осуществлять такого рода скрещивания, которые в естественных условиях или весьма затруднительны, или даже невозможны (слишком большая разница в росте, весе и т. п.).

Еще до войны к нам посылались для ознакомления с искусственным оплодотворением млекопитающих специалисты из Германии, Австрии, Японии, Америки, причем наши инструменты выписывались за границу. Теперь работы с моим методом в РСФСР признаны делом государственной важности; за границей интерес к этому методу с каждым годом и сфера его применения с научными и практическими задачами заметно расширяются.

Одной из самых важных научных проблем, непосредственно связанных с методом искусственного оплодотворения, является вопрос видовой гибридизации, в недрах которой, по-видимому, скрыты многие нити до сих пор еще мало распутанного клубка эволюционного развития животного и растительного мира. В этой области я имею опыт и работы, так как до 1917 года заведовал Опытной станцией в Аскания-Нова (Таврической губернии, Днепропетровского уезда), где вел наблюдения и исследования над видовыми гибридами (зеброидами, бизоноидами, зуброидами и др.). Метод искусственного оплодотворения дает возможность значительно расширить рамки экспериментальных исследований в этой области и, в частности, ближе подойти к вопросу о происхождении человека.

С первых шагов своей научной деятельности я пытался осуществить постановку опытов скрещивания человека и антропоидных обезьян путем искусственного оплодотворения. В свое время я вел переговоры на эту тему с бывшим владельцем знаменитого зоопарка Аскания-Нова Ф. Э. Фальц-Фейном, а также с бывшим попечителем Института экспериментальной медицины, где я работал в то время,— А. П. Ольденбургским. Оба они живо интересовались моими работами и, обладая большим состоянием, могли создать условия, необходимые для такого рода экспериментальной работы. Страх перед Святейшим Синодом оказался, однако, сильнее желания пойти навстречу этому начинанию. В то время действительно можно было жестоко поплатиться за дерзость и сомнения в божественном происхождении человека. Коснуться этого вопроса в своей монографии «Искусственное оплодотворение у млекопитающих», напечатанной в Архиве биологических наук, журнале Института экспериментальной медицины, мне не было позволено. Только позднее (в 1910 году), на Международном съезде зоологов в Граце в своем докладе о научном и практическом значении метода искусственного оплодотворения я впервые печатно указал на возможность и своевременность применения искусственного оплодотворения для опытов гибридизации человека и антропоидных обезьян.

Уже в следующем (1911) году голландский зоолог Моэнс пытался организовать с этой целью специальную экспедицию в Африку. Ему удалось получить 500 гульденов от голландской королевы. Однако экспедиция эта, поспешившая заявить о себе рекламой в одной из бульварных газет Парижа, не состоялась.

В 1918 году в немецкой литературе появилась довольно объемистая книга, около 250 страниц, доктора Роледера, в которой трактуется вопрос о биологическом родстве человека и антропоидов и доказывается важность, значение и необходимость опытов скрещивания путем искусственного оплодотворения человека и антропоидов.

Однако до последнего времени вопрос этот не мог быть поставлен на реальную почву. Главными препятствиями, по-видимому, были: враждебное отношение к этим опытам со стороны религиозно настроенного большинства общества, а затем отсутствие необходимой обстановки и значительных денежных средств.

В 1922 году за границей мне пришлось говорить по этому поводу с некоторыми биологами в Германии, Англии и с одним из очень видных биологов Америки. Все они признавали за этой темой исключительно важное научное значение, указывали на большую вероятность успешности скрещивания, но тут же отмечали неприемлемость этих опытов с точки зрения общепринятой морали и религии и потому невозможность что-либо предпринять для их осуществления.

Только во Франции Пастеровским институтом в то время было приступлено к постройке специальной станции в Африке для разведения антропоидов с целью использования их для соответственных медицинских опытов, я не только нашел живой интерес к моему плану работ, но и получил категорическое обещание, как только организационные работы на станции будут более или менее закончены, предоставить мне под опыты имеющихся на станции годных для этой цели антропоидов, а также необходимые лабораторные и жилые помещения.

В этом году работы на станции настолько подвинулись вперед, что директор Пастеровского института Ру и его помощник Кальметт нашли возможным адресовать мне письмо, копию которого прилагаю.

Таким образом, в данное время для постановки вышеуказанных опытов недостает только денег. По моему приблизительному подсчету вместе с доктором Кальметтом, для обеспечения работы опытным материалом, который необходимо пополнять представителями недостающих видов антропоидов (на станции имеются только шимпанзе), для обеспечения персонала экспедиции содержанием на один год, средствами на проезд туда и обратно, для оплаты расхода по дополнительному специальному оборудованию, для оплаты услуг местного персонала и т. п. потребуется не менее 15 000 долларов.

Полагаю, что советское правительство могло бы в интересах русской науки и пропаганды естественно-исторического мировоззрения в массах всемерно пойти навстречу в этом деле и выдать если не всю, то хотя бы значительную часть этой суммы.

К этому считаю необходимым добавить, что в данное время я получил предложение из Пастеровского института приехать в Париж для окончательных переговоров о реализации опытов.

Было бы обидно, если бы эта работа, имеющая все данные на поддержку и внимание, прошла без участия со стороны нашего СССР.

На основании всего изложенного выше прошу:

1. Признать экспериментальную работу, предложенную профессором И. И. Ивановым по вопросу о гибридизации (скрещивании) путем искусственного оплодотворения человекообразных обезьян между собой, с одной стороны, и человеком, с другой, имеющей весьма крупное научное значение.

2. Отпустить на вышеуказанную работу 15 000 долларов с тем, что Пастеровским институтом будут бесплатно предоставлены профессору И. Иванову необходимые для него, для его помощников и для его работы оборудованные жилые и лабораторные помещения, а также животные, имеющиеся на станции в Киндии, годные для целей данных опытов.

Профессор Иванов

Берлин
17/IX 1924 г.
Адрес: г. Москва [...]
Заграничный адрес: Институт Пастера, Париж.

В смете особенно интересен перечень трат: «Приобретение 10 экземпляров антропоидов (гориллы, гиббоны, орангутанги)», «Специальное оборудование приспособлений для работы (станки, камеры и т. п.)», «Оплата услуг местного персонала, привлекаемого к работе».

А вот объяснительная записка к смете расходов, необходимых для постановки экспериментальной работы профессора Иванова с антропоидами в Киндии (Французская Гвинея в Африке).

Работу предполагалось вести в двух направлениях:

1. Получение гибридов между различными видами антропоидов.

2. Получение гибридов между человеком и представителями различных видов антропоидов.

Так как на станции в Киндии имеются только шимпанзе, то необходимо приобрести не менее 10 экземпляров половозрелых самцов и самок горилл, гиббонов, орангутангов.

Специальное оборудование необходимо, так как непременным условием опытов должны быть — строгая изоляция опытных животных и гарантия безопасности работы с ними, что может быть достигнуто устройством специальных оград, станков, камер, где антропоиды будут усыпляться, и тому подобное.

Предполагаемая работа займет, разумеется, не один год. В смете дается расчет только на один год, во-первых, с целью не увеличивать общей суммы, необходимой для начала работы, а во-вторых, с расчетом, что через год в связи с развитием работы должен измениться и штат экспедиции.

Оклад содержания для членов экспедиции высчитан минимальный, особенно принимая во внимание опасности для здоровья и даже для жизни, связанные с работой с антропоидами и с условиями субтропической Африки.

Содержание	Заведующего экспедицией в месяц	200[1]	в год 2400
	лаборанта	150	1800
	2 препараторов	150	1800

Услуги местного персонала будут необходимы как по уходу за опытными животными, так и по исполнению различных поручений, связанных с работой. Эти расходы предусматривают оплату как мужчин, так и женщин местного населения.

[1] 2/3 содержания специалистов, командируемых во Францию.

Проезд членов экспедиции высчитан согласно указаниям, полученным в Пастеровском институте, о стоимости морского пути от Марселя до берегов французской Гвинеи, а именно около 150 долларов, не считая пути из Москвы до Марселя и от морского порта до Киндии. Если принять во внимание, что более ответственные и пожилые члены экспедиции пожелают взять с собой членов семьи и что на провоз багажа экспедиции особых сумм не указано, то высчитанная сумма окажется также минимальной, особенно при необходимости ряда затрат, связанных с поездкой в тропики,— на специальное платье, обувь и т. п.

В смете предусмотрено приобретение дорогостоящих монографий на английском языке и отчетов экспедиций, изучавших обезьян-антропоидов в условиях естественной обстановки, фотографического и кинематографического оборудования, инструментов для искусственного оплодотворения человека и антропоидов, канцелярских принадлежностей и т. п. Испрашиваемая на этот параграф сумма также взята минимальная, так как хороший кинематографический аппарат и фотографическая камера должны стоить не менее 600—700 долларов.

В нижеприведенные расходы должны войти расходы, превысившие тот или другой параграф сметы или не вошедшие в данную смету.

17/IX 1924

Профессор Иванов

«— Правда ли, что это вызовет мировой переворот в животноводстве?

— Что это за газетный вопрос,— завыл Персиков,— и вообще я не даю вам разрешения писать чепуху. Я вижу по вашему лицу, что вы пишете какую-то мерзость!»

М. Булгаков. «Роковые яйца»

Весь комплект бумаг поступает на конвейер для «принятия решений». Руководство направляет их на отзыв специалистам.

В Наркомпрос (Коллегию)

Ознакомившись с докладом профессора Иванова и материалами, ему сопутствующими, и принимая во внимание заключение ученого консультанта Главнауки, профессора Н. А. Иванцова по существу вопроса и по практической осуществимости предполагаемых опытов, Научный Отдел Главнауки полагает, что предложение профессора И. И. Иванова и ходатайство т. Новикова необходимо отклонить, соображаясь с материальными возможностями РСФСР и малой вероятностью успехов предпринимаемых опытов.

Кроме того, Главнаука относится отрицательно при настоящей политической конъюнктуре к самой постановке опытов искусственного скрещивания человека с обезьяной, так как эти опыты могут вызвать совершенно обратный эффект со стороны широких масс.

Заведующий Главнаукой Ф. Н. Петров

4/XI 1924 г.

Консультант был выбран добросовестный: его заключение по объему ничуть не меньше предложения профессора И. И. Иванова.

Заведующему Главнаукой
тов. Ф. Н. Петрову

Заключение по вопросу об отпуске средств
профессору Иванову на производство опытов
по получению помесей между человеком и высшими обезьянами

Профессор И. И. Иванов обратился от 1924.IX.18 через председателя Комиссии по заграничным закупкам Наркомпроса в Берлине профессора С. А. Новикова к наркому по просвещению А. В. Луначарскому с ходатайством об отпуске 15 000 американских долларов на один год на производство опытов по получению гибридов путем искусственного оплодотворения между различными видами человекообразных обезьян, с одной стороны, и получение гибридов между человеком и представителями человекообразных обезьян, с другой. Опыты предполагается произвести на специальной станции Пастеровского института в Африке (Киндия, Французская Гвинея), которую Пастеровский институт выражает согласие предоставить для соответственных опытов, если профессору Иванову будут отпущены необходимые средства. В записке профессора Иванова указывается, что некоторые биологи Германии, Англии и один из американских признали исключительно важное научное значение таковых опытов, но тут же отмечали неприемлемость этих опытов с точки зрения общепринятой морали и религии. Возможно, что и приложенное письмо директора Пастеровского института доктора Ру и его помощника доктора Кальметта по существу имеет лишь любезно-уклончивый характер, так как из означенного письма совершенно не усматривается, чтобы они, как «и целый ряд других европейских ученых, соблазняли» профессора Иванова работать у них, как указывает в своей рекомендации профессор Новиков. Но, с другой стороны, профессор Новиков указывает на исключительную важность опытов по получению гибридов между человеком и высшими обезьянами в идеологическом отношении — для борьбы против идеализма и витализма и в целях антирелигиозной пропаганды, почему и просит оказать начинаниям профессора Иванова максимум содействия.

Получение гибридов человека с человекообразными обезьянами, несомненно, имело бы весьма крупное научное значение, хотя по существу и не так много прибавило бы к тем научным данным, особенно последнего времени, которыми устанавливается кровное родство между человеком и ныне живущими человекообразными обезьянами. Оставляя в стороне общественное отношение, которое таковые опыты могло бы встретить, с которым в иных случаях можно и не считаться, буду говорить лишь о практической осуществимости предполагаемых опытов.

Какова вероятность их успешности?

Горилла, шимпанзе, орангутанг, гиббон и человек относятся систематиками-зоологами не только к различным видам, но даже — различным родам семейства человекообразных.

Между тем скрещивания уже между различными видами одного и того же рода дают помеси с значительными затруднениями, и последние в огромном большинстве случаев, за крайне редкими исключениями, оказываются бесплодными. Для доказательства путем скрещиваний близкого биологического родства между человеком и антропоидами необходимо было бы получить плодучие помеси между ними. Таким образом, если человек и высшие обезьяны относятся к различным видам, а тем более родам, как это устанавливается на основании морфологических и анатомических данных, успешность результатов скрещивания между человеком и высшими обезьянами является в высшей степени сомнительной, хотя и не исключена безусловно. Дело осложняется еще и тем, что содержание животных в неволе обычно само по себе весьма резко отражается на их производительности в отрицательную сторону.

Межвидовое бесплодие бывает, далее, различного характера. Так, например, есть случаи когда скрещивание между самцом вида А и самкой вида Б оказывается бесплодным, но скрещивание между самкой А и самцом В может быть успешным. Таким образом, опыты по скрещиванию людей с обезьянами придется вести в двух направлениях — с одной стороны, положим, самку гориллы оплодотворять семенем человека, с другой, женщину оплодотворять семенем самца гориллы. Если профессору Иванову не представляется больших затруднений получать необходимое для искусственного оплодотворения обезьян человеческое семя [с] помощью мастурбаций или применения губок или гондонов, то хотя бы даже искусственное оплодотворение женщин, пусть даже туземок Французской Гвинеи, обезьяньим семенем едва ли не будет идти вразрез с французским уголовным кодексом, не говоря о неопределенности правового положения полученного приплода.

Профессор Иванов предполагает производить опыты лишь при помощи искусственного оплодотворения, а не прямой случки обезьян с человеком (полагая, может быть, что опыты первого рода будут менее противоречить «общепринятой морали и религии»?). По вопросам искусственного оплодотворения домашних животных, особенно кобыл и коров, профессор Иванов работает уже давно, и в настоящее время в этом отношении достигнуты как у нас, так и за границей весьма крупные результаты. Но достигнуты они ценою целого ряда первоначальных неудач, даже поскольку дело шло об искусственном оплодотворении домашних животных одного и того же вида. Так, при опытах того же профессора Иванова на ферме Московского сельскохозяйственного института в конце 90-х годов прошлого столетия после искусственного введения семени жеребца пала до того здоровая и упитанная кобыла Грация от гнойного заражения; у двух коров при тех же опытах получилось воспаление; весьма малоудачными и часто совершенно неудачными оказались его опыты на Хреновском заводе (из 19 кобыл жеребой оказалась только одна), на Дубровском (из 6 кобыл ожеребились 2), в Долгом (7 кобыл дали 3 нормальных жеребят и затем из 32 маток оказались жеребыми 25, но у 3 из них получились выкидыши, часто случавшиеся и у других экспериментаторов). В 1900 году для проверки научности и практического значения опытов Иванова была назначена Министерством земледелия Комиссия при Московском сельскохозяйственном институте в составе: Богданова, Гурина, Кулагина, Придорогина... Результаты получились неутешительные — из 7 искусственно оплодотворенных коров забеременели две: одна из них выкинула на 7-м месяце. (См.: Оскар Гагаман. Физиология домашних животных. 1908. Пер. П. Г. Статкевича, стр. 286—289. Добавление II. С. «Искусственное оплодотворение».)

В настоящее время техника искусственного оплодотворения домашних животных и человека, конечно, значительно усовершенствована, хотя в заводском хозяйстве этот способ и до сих пор встречает известное число противников. Можно предполагать, однако, что при опытах получения путем искусственного оплодотворения помесей между человеком и обезьянами встретятся новые технические трудности, на преодоление которых потребуется значительное время, и даже когда соответствующая техника будет налажена, надо ожидать весьма большого количества выкидышей вследствие значительного различия организмов, а равно и ранней смертности полученных гибридов. В силу всего сказанного, опыты пришлось бы поставить в значительно более широких размерах, чем предполагает это, судя по смете, профессор Иванов.

Беременность у человека продолжается 280 дней: вероятно, приблизительно столько же у высших обезьян. Таким образом, только приблизительно через год от начала опытов в лучшем случае можно ожидать первого приплода. Но для решения поставленной проблемы — определения степени биологического родства между человеком и антропоидами, а равно разрешения некоторых существенных побочных генетических вопросов — необходимо будет полученных гибридов вырастить и получить от них по крайней мере второе поколение. Таким образом, продолжительность опытов, если таковые, как сказано выше, вообще могут дать какие-либо положительные результаты, нужно рассчитывать на десятки лет.

Предоставленная профессором Ивановым смета составлена на 15 000 долларов. Но эта цифра рассчитана только на один год и несомненно мала. 4 000 долларов испрашивается на приобретение 10 экземпляров самцов и самок горилл, гиббонов и орангутангов, в предположении, что шимпанзе будут предоставле-

ны Киндийской станцией. Но ставить такие опыты с одним или двумя десятками обезьян различных видов в виду малого вероятия успешности межвидового оплодотворения рискованно. Кроме того, половозрелые экземпляры могут оказаться вообще бесплодными вследствие неволи, и явится необходимость выращивать молодые пойманные особи или даже полученные в неволе. Хотя в смету и внесено далее 1 000 долларов «на оплату услуг как мужчин, так и женщин местного населения», но вряд ли в эту сумму входит оплата и содержание подвергаемых искусственному оплодотворению обезьяньим семенем женщин, хотя бы и туземного населения.

Объяснительная записка определенно указывает, что «предполагаемая работа займет, разумеется, не один год», и что «в смете дается расчет только на один год, во-первых, с целью не увеличивать общей суммы (то есть не запугать А. В. Луначарского?), а во-вторых, с расчетом, что через год в связи с развитием работы должен измениться штат экспедиции» (то есть что в последующие годы расходы значительно увеличатся).

Из сказанного ясно, что если бы Наркомпрос пожелал пойти навстречу опытам профессора Иванова по получению гибридов между человеком и высшими обезьянами, ему необходимо будет считаться с отпуском весьма значительных денежных средств в течение десятков лет, так как скромно исчисленные расходы лишь на один первый год выражаются в сумме 15 000 долларов, или 30 000 рублей. Если Наркомпрос имеет возможность расходовать такие средства, то опыты можно начать с некоторой, правда, весьма небольшой, вероятностью, что они будут успешны и в случае их проблематической успешности лет через двадцать получат значение для науки. Если же возможности отпускать средства, потребные не только для одного начала, но до желательного завершения опытов, не предвидится, то лучше таковых опытов и не начинать, так как нет ничего хуже, как взяться за дело и его бросить, нет ничего хуже покушений с негодными средствами: кроме скандала, который будет несомненно использован в самых разнообразных направлениях, и брошенных на ветер денег, ничего не получится. Но и при возможности отпускать в течение лет 20—30 по 30 000 рублей в год встает вопрос, не лучше ли истратить эти деньги, при нашей бедности, на что-либо иное, легче осуществимое как в отношении новых научных завоеваний и их практических применений, так и в отношении распространения уже имеющихся положительных знаний в народных массах, которое будет лучшим орудием борьбы с религиозными предрассудками, чем сомнительные по своей успешности и крайне дорогостоящие эксперименты получения помесей между человеком и обезьяной путем искусственного оплодотворения.

1924 X

Ученый консультант
профессор Н. Иванцов.

«Персиков радостно потер руки и начал готовиться к каким-то таинственным и сложным опытам. Прежде всего, он по телефону сговорился с народным комиссаром просвещения, и трубка наквакала ему самое любезное и всяческое содействие...»

М. Булгаков. «Роковые яйца»

Следующий документ таинственной папки черту не подводит...

Протокол № 53
заседания Президиума Государственного Ученого Совета 24 декабря 1924 года.

Присутствовали: председатель, члены, ученый секретарь ГУСа, ученый секретарь Научно-Технической Секции, секретарь президиума ГУСа, а также представители Главнауки и Научно-Художественной Секции ГУСа.

Пункт 4 протокола в части «Слушали» звучит так:

«Докладная записка профессора Иванова об искусственном скрещивании человека с обезьяной» (докладчик О. Ю. Шмидт)».

Тот же пункт в части «Постановили»:

«Поручить Научно-Технической Секции ГУСа для проработки данного вопроса образовать комиссию из биологов и врачей».

Сам протокол оформлен уже в январе 1925 года.

«Сказано в заповеди тринадцатой: не входи без доклада к ближнему твоему,— прошамкал люстриновый и пролетел по воздуху, взмахивая полами крылатки... Я и не вхожу, не вхожу-с, а бумажку все-таки подброшу...»

М. Булгаков. «Дьяволиада»

Всякая уважающая себя комиссия собираться и решать не торопится. Не торопилась и эта. До того не торопилась, что на свет появилась бумага следующего содержания:

В научно-техническую комиссию ГУСа

Секретариат Коллегии Наркомпроса по поводу задержки представления заключения Научно-Технической Секции ГУСа по докладу профессора Иванова об опытах скрещивания человека с человекообразными обезьянами сообщает следующую резолюцию т. Яковлевой[2].

[2] Заместитель А. Луначарского.

Указать Научно-Технической Секции ГУСа на недопустимую медлительность ее ответа ($3^1/_2$ месяца!) по частному вопросу. Это рекорд медлительности в Наркомпросе.

В. Яковлева

Напоминание перечеркнуто карандашом, так как ответ комиссии уже шел навстречу с более ранней датой.

Следующие две бумаги сходны по содержанию, поэтому приведем из них лишь главную, которая основана на выводах комиссии и несет в себе новые рационализаторские предложения:

В Главнауку

Научно-Техническая Секция ГУСа, ознакомившись, согласно предложения замнаркомпроса т. Яковлевой, с докладной запиской т. Иванова об опытах скрещивания человека с человекообразными обезьянами, признав за предложением профессора Иванова исключительно большой интерес, полагала бы целесообразным:

1. Воздержаться в данный момент от постановки предложенных профессором И. И. Ивановым в большом масштабе и решающих по своему значению опытов ввиду их несомненной большой продолжительности и связанных с постановкой их в полном объеме значительных расходов.

2. Провести в возможно более полном объеме ряд подготовительных работ в виде опытов над животными в целях освещения недостаточно еще ясного в науке вопроса о границах возможности межвидового и межродового скрещивания, поручив это дело М. М. Завадовскому и с отпуском из средств Наркомпроса потребных кредитов.

Принимая во внимание заключение Научно-Технической Секции ГУСа, замнаркомпрос т. Яковлева предлагает Главнауке включить в смету будущего бюджетного года средства на опыты, указанные в пункте 2-м отзыва Научно-Технической Секции ГУСа, а если есть возможность (если есть какие-либо кредиты в этом году), то отпустить небольшие суммы из сметы текущего года.

Секретарь Коллегии НКП

Поскольку вся история произрастала из предложения, пришедшего от Комиссии по заграничным закупкам, то и завершим ее окончательным ответом.

В комиссию по заграничным закупкам
Наркомпроса

тов. Новикову

На номер 301 от 18 сентября 24 г.

Народный Комиссариат по просвещению, ознакомившись с Вашим письмом относительно докладной записки профессора И. И. Иванова об опытах скрещивания человека с человекообразными обезьянами и самим докладом профессора Иванова, признавая за предложением И. И. Иванова исключительно большой интерес, находит целесообразным воздержаться в данный момент от постановки предложенных профессором И. И. Ивановым в большом масштабе и решающих по своему значению опытов ввиду их несомненной большой продолжительности и связанных с постановкой их в полном объеме значительных расходов.

Однако Наркомпрос считает необходимым провести в возможно полном объеме ряд подготовительных работ в виде опытов над животными в целях освещения недостаточно ясного в науке вопроса о границах возможности межвидового и межродового скрещивания, что, вероятно, удастся осуществить лишь в будущем бюджетном году.

(Приписка от руки) Эти работы поручаются одному из профессоров ВУЗов РСФСР

Замнаркомпрос Яковлева
Секретарь Коллегии Егоров

5/III 1925 года.

Что-то вроде эпилога

В коллегию Наркомпроса

На № 817

По вопросу об отпуске средств на проведение в полном объеме опытов над животными в целях освещения возможности межвидового и межродового скрещивания Главнаука сообщает, что вследствие невозможности произвести отпуск сумм из сметы текущего года средства для опытов будут включены в смету будущего бюджетного года.

Заведующий Главнаукой Н. Ф. Петров

Последним документом является автограф кого-то из сотрудников секретариата, где прослежена хронология и путь всех предыдущих. Открываемая датой 4 ноября 1924 года, запись оканчивается датой 4 марта 1925 года. Ровно пять месяцев.

Эта история имела продолжение, правда, зафиксированное в других папках. Более того, и в папках «компетентных органов».

Продолжение в следующем номере

Сергей Фомин

Зеленый секс

Однажды очень приличное общество собралось, чтобы посмотреть фильм «про это», снятый по заказу Министерства здравоохранения СССР и поэтому обещавший трактовать «это» с исключительно здоровой стороны. Но когда появился титр «Любовь, эротика, секс», приличное общество заволновалось. Слово «любовь», написанное красными буквами, было воспринято нормально. Желтая «эротика» — тоже. Но «секс», начертанный зеленым, почему-то пробудил повышенный интерес.

Ну почему он — зеленый? Может быть, в этом заключена тайная символика? Может быть, тут намек на то, что знает весь мир, мы же были лишены, как это теперь принято говорить, «в течение последних семидесяти лет»? Ну почему, почему «секс» — зеленый...

Общество волнуется — секс идет. И это повышенное волнение явно избыточно по отношению к тому, что реально предлагает кинематограф. Но факт тем не менее знаменательный — несколько кадров обнаженных актеров, время от времени включаемых в художественные фильмы, и две-три документальные трехчастевки потрясли отечественное сознание до состояния, в котором сочла необходимым начать действовать специальная правительственная комиссия.

Почему-то весь круг проблем стал обозначаться словом «эротика», «эротический» и, разумеется, «псевдоэротический», «как бы эротический...» с таким видом, будто тот же самый «секс», что в переводе с латинского означает просто «пол», для нас все еще малоприемлем чужд и связан исключительно с порочной стороной дела. А греческая «эротика» — это наше, исконное, что никогда не отрицалось. И никакого ханжества мы тут не потерпим, а будем прямо говорить о том, что еще в плаче Ярославны и русских иконах... и т. д., и т. д.

Думается, что эти терминологические тонкости — отзвук идеологических усилий четвертьвековой давности. В ту пору разоблачали проходившую «там» «так называемую сексуальную революцию». Но, кажется, это была все та же дискуссия на указанную тему, которая могла тлетворно повлиять на советского человека потому, что началась она именно там, а не у нас. Хотя, если бы мы включились в ту дискуссию, железная логика «Происхождения семьи, частной собственности и государства», о которой в нынешних наших уже дебатах почему-то не вспоминают, могла бы послужить тут хорошим теоретическим подспорьем. Не моден, увы, теперь Энгельс...

В общем, «у них» все это уже было, и это отставание — одна из причин раздражения, с которым воспринимается так называемая эротическая тема, именно так называемая, потому что о воплощении полноценного эротического начала говорить пока преждевременно. Эротические сцены в «ихнем» кино, показанные, как у нас принято говорить, с «откровенностью», отскандалили свое к середине 1960-х годов и стали нормой. Мы же вынуждены переживать все это с опозданием на целое поколение, и первое ощущение, с которым критик садится писать на такие темы,— это свербящее чувство нéполноценности, от которого не избавляют никакие интеллектуальные построения.

Впрочем, причина перевозбуждения, с которым всегда дебатируются подобные темы, пожалуй, в другом — в том, что тема пола была всегда как бы лишней для нашего искусства и проходила в нем постольку поскольку, по необходимости, в качестве так называемого «утеплителя» более важных тем, которые «важнейшее из искусств» призвано было пропагандировать. Сексуальность, здоровое проявление взрослого деятельного человека попросту не принимались в расчет. Общество как бы обходило взрослого человека своим вниманием, оно состояло из подростков, которым следовало внушать жизненные истины и которых можно было бы наказывать за любое неповиновение, а также стариков патриархов, которые осуществляли контроль и руководство. Царили крайности, а нормальное состояние «взрослости», когда человек может сам разобраться в том, что он делает, как и во имя чего,— отрицалось, вернее, просто не принималось во внимание.

Любопытно в связи с этим вспомнить размышления Розанова, который посвятил половому вопросу целую книгу «Люди лунного света». Пол и все, что с ним связано, Розанов толкует как основу созидательного начала в мире. Семья как форма единства двух основных начал мироздания — мужского и женского — суть залог продолжения и рода человеческого и всего сущего, суть созидательное начало, которое предполагается во всяком взрослом человеке. И если этого нет... «Будущего не нужно тому, у кого не будет потомства... Племе́ни, народа, рода — нет. Прогресс не нужен...»

Таковы выводы Розанова, который, как всякий полемист, обреченный на необходимость и отрицательного примера, приводит в качестве такового «девственность» Чернышевского, определяя, что вся тогдашняя «буря» вышла из стакана homoseksual'ности[1]. Наша же господствующая идеологическая доктрина хотя и считала, что идеи Чернышевского предшествовали зарождению марксизма в России, сексуального аспекта, разумеется, в расчет не принимала.

То, что Розанов называл «девственностью», точнее было бы назвать «подростковостью», вспомнив хрестоматийное определение «А моя страна — подросток...», данное Маяковским.

Кроме всех прочих признаков подростковости, из которых следует отметить прежде всего неосознанную агрессивность, этому состоянию свойственна и гиперсексуальность, сексуальность, которая проявляется не в реальной половой жизни, которую подросток еще не начал, но в воображении, для которого достаточной пищей является любой самый малый намек на нечто таинственное, скрываемое взрослыми от юношей и юниц до поры до времени.

И всю жизнь советского человека преследовала эта система запретов не только в отношении проблем пола. Вся история последних семидесяти лет — это история ожидания, приуготовления к настоящей жизни, которой сейчас по каким-то причинам нет, но которая когда-нибудь наступит. И это ощущение, что наша жизнь какая-то ненастоящая, временная, переходная, уже само по себе создавало необходимость ограничений. Советскому человеку по определению было рано смотреть западное кино, читать Бердяева и Ницше, заводить счет в банке и т. д., и т. д. Настоящая семья ему тоже в общем-то не была положена: я вспоминаю в связи с этим классический предвоенный фильм «Партийный билет» — муж оказывается шпионом, и жена, которая женой в полном смысле этого слова никогда не была, с восторгом передает спутника жизни в руки властей. Говорить при этом о какой-то сексуальной культуре было бы просто неуместно.

И если уж речь зашла о женщине, в которой по гуманистической традиции олицетворялось эротическое начало, то, как мне кажется, единственный оригинальный женский тип, который был создан в советском кино,— это тип женщины-воительницы, женщины, простите, убийцы. Наша Анка, например, просто-таки живет с пулеметом. Не говорю уже о пронизанной экстазом сцене отражения психической атаки, где героиня и ее зловещий механический партнер составляют единое эмоциональное целое, вспомним другую сцену — ту в которой Петька проводит своеобразный обряд инициации, открывая Анке устройство пулемета системы «максим». И Петькина молодцеватость, и Анкина кокетливость — все эти нормальные для эротических игр проявления обращены на детали сложной машины, предназначенной для уничтожения.

Так или иначе, но образ женщины-воительницы всегда пробивал себе дорогу в советском кино. В самом начале «оттепели» появилась снайпер Марютка, героиня «Сорок первого» Чухрая, а в самом конце «оттепели» — самом начале «застоя» — героиня аскольдовского «Комиссара». И это воительное начало поразительным образом присутствует в женских образах и сейчас. Ведь породившая уже целую критическую литературу сцена совокупления героини фильма «Маленькая Вера», сцена, с которой, собственно, и начался весь дискуссионный шум,— это сцена протеста. Героиня отражает психическую атаку, которую ведет против нее окружающая жизнь. Ничего эротического, ничего созидательного в этом — а Эрос есть в самом широком смысле проявление именно созидательного начала — и в помине нет. И нового, в общем, ничего нет, кроме обнаженной актрисы.

Пожалуй, вся дискуссия по эротике и сводится именно к тому, что обнаженные актеры и актрисы стали теперь появляться в наших фильмах. И в этом тоже проявляется определенная неполноценность, потому что если попытаться рассматривать то, что делается в нашем кино с точки зрения «общечеловечности», то обнаженное тело давно присутствует на мировых киноэкранах и наши успехи тут весьма скромны и весьма «подростковы». Нельзя же, в самом деле, всерьез критиковать только что проклюнувшиеся зеленые ростки подражания. Разве что вновь дать простор традиционной нашей боевитости, развернуть очередную кампанию. Свою роль играет, конечно, и неизменное — «у нас». Как же это — на наших студиях, наши замечательные актеры и наши замечательные актрисы вынуждены работать в таких странных костюмах. Но тогда бы следовало поговорить, наконец, и о наших натурщиках и натурщицах, которые точно в таком же виде служат моделями для наших же художников, и никто еще не догадался упрекнуть их в жуткой безнравственности. Профессиональная обязанность, не более...

Это гипервосприятие обнаженного тела — следствие все той же общественной гиперсексуальности: в нашем кино тело — только символ плотских отношений и больше ничего. Хотя художник вправе трактовать избранный им объект как угодно. Например, в фильмах Миклоша Янчо обнаженное тело всегда символизирует позор и унижение персонажа. И если бы фильмы этого замечательного режиссера шли у нас с регулярностью их появления на экранах мира, то, может быть... Но не будем отвлекаться на предположения — чего не было, того и быть не могло, и это относится не только к Янчо.

Увы и, кажется, надолго увы. Все, что относится сейчас к теме эротики и в фильмах, и в полемике по их поводу, к эротике не имеет почти никакого отношения. Те робкие зеленые ростки, которые пробиваются сейчас на экранах, в большинстве случаев — только лишь своеобразный протест кинематографистов против былых запретов, и именно поэтому эротика проникнута у нас духом отрицания, Эросу вовсе не свойственным.

[1] В контексте 1910-х годов гомосексуальность трактовалась как «бесполость».

Фридрих Горенштейн

Чок-Чок

3

Надо сказать, задуманное не только радовало, но и пугало, как пугает все желаемое, однако неизведанное. Все просто и легко, когда дразнит и манит общее любопытство, но меж Сережей и Бэлочкой было не любопытство, а сильное желание, сильная тяга друг к другу, накопленная годами недетской, сердечной дружбы. У Сережи были моменты, когда желание становилось так сильно, что проникало уж из тела в кости, в позвоночник, словно столбеневший от напряжения, особенно давившего в пояснице. И в то же время чувствовалась какая-то угроза, от этого напряжения исходящая. Временами Сереже хотелось, чтоб все уж минуло, все уж было преодолено и они вновь смогли бы вернуться к тому, что было меж ними до задуманного. Однако к самому острому, самому необычному душевному состоянию можно привыкнуть, можно с ним сжиться, можно даже его обытовить, если оно длительно. Казалось, ожиданию задуманного не будет конца, и Сережа к этому состоянию привык, и Сереже такое состояние нравилось. Поэтому, когда Бэлочка наконец сказала:

— Через три дня,— это Сережу крайне взволновало и испугало.

Кажется, и сама Бэлочка, говоря это, была беспокойна, и Сереже почудилось, посмотрела на него с вызовом, точно между ними через три дня ожидался опасный спор, опасная борьба.

— Я на три дня уезжаю,— объяснила Бэлочка,— уезжаю с мамой и Ефремом Петровичем в лесной санаторий. Но приеду раньше, они еще там останутся. Я придумала, не важно что... Мама мне поверила.

Мери Яковлевна дочери, конечно же, не поверила, просто поняла, что сопротивляться тому напряжению, которое давно уж замечала в Бэлочкиных глазах, бесполезно. При этом она, однако, надеялась на Бэлочкино благоразумие и на девичий Бэлочкин страх, которые не позволят ей зайти слишком далеко, обречь себя на стыд и боль, как это случилось с Ларисой Бизевой, родившей урода в пятнадцать лет, больной и не способной в дальнейшем иметь детей, обреченной всю жизнь быть несчастливой. Эти рассказы, умышленно раздуваемые Мери Яковлевной, Бэлочку, безусловно, пугали. Однако ведь Лариса совокупилась из любопытства с каким-то пожилым тридцатилетним цыганом, она же, Бэлочка, хочет это сделать со своим Сережей, а против беременности у нее спрятаны под матрасом два презерватива, выкраденных из тумбочки у Мери Яковлевны. Для большей гарантии Мери Яковлевна поселила на квартире на время своего отсутствия Надю, приходящую домработницу, дав ей соответствующие инструкции. У Бэлочки и здесь все было предусмотрено, она знала, что у Нади есть какой-то солдат, к которому та часто уходит, и к тому ж она надеялась Надю подкупить, сэкономив часть денег, которые ей дала Мери Яковлевна на кино и мороженое.

— Ты меня жди эти три дня, Сережа,— сказала Бэлочка, прощаясь с ним перед отъездом,— будешь ждать?

— Буду, буду, Чок-Чок,— ответил Сережа.

Они обнялись, как обнимаются близкие, родные люди перед долгой разлукой, Бэлочка заплакала, и Сережа вдруг заплакал вслед за ней совсем по-девичьи, не стесняясь слез.

Первый день ожидания был голубой, и Сережа провел его в покое у Бобрового пру-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1991, № 6.

дика. Желотогрудая птичка с длинным клювом сидела на торчащей из воды мертвой ветке, ожидая добычу. Она камнем падала в воду, раздавался плеск, пугавший Сережины мысли, которые, подобно водомеркам, тонконогим водяным паучкам, разбегались врассыпную по зеркальной водяной глади. От падения птички колыхались на воде белые лилии. Вынырнув с красноперой, золотистой рыбкой в клюве, птичка летела далеко, и поскольку день был теплый, ясный, видно было, как она скрывалась в норке, в темном отверстии на желтом глинистом обрыве, где у нее, очевидно, были птенцы. Воцарялся покой, счастливое безлюдье, и бесшумные Сережины мысли — мечты о Бэлочке — собирались воедино, как водомерки, сбегавшиеся бесшумно со всех сторон. В движении ведь всегда утомляют звуки, его сопровождающие, теперь же вокруг была полная тишина, тихое поглощение Сережей мира и миром Сережи. Но опять прилетала желтогрудая птичка, опять мертво садилась на мертвую ветку и ждала, караулила добычу...

Словно во сне, минул для Сережи первый голубой день ожидания, и дневной этот сон сменился ночным бодрствованием. Ночь двигалась медленно, подаваясь со скрипом, сантиметр за сантиметром, минута за минутой. Неподвижная тяжесть ночи утомляла, как утомляет неподвижная тяжесть непосильного, большого предмета, который пытаешься сдвинуть. Потрудившись и утомившись, Сережа расслабился, забылся, признал себя бессильным перед тяжестью ночи и проснулся, когда ночь укатила сама и в окне горело желто-жаркое солнце.

Иван Владимирович в белой расстегнутой на груди рубахе и в круглой соломенной шляпе, видно, недавно вошедший с жаркой улицы, смотрел на Сережу и улыбался.

— Ты во сне стонал и кричал,— сказал он,— точно камни ворочал, лишь под утро успокоился. Пережарился на солнце, что ли?

— Пережарился,— согласился с отцом Сережа.

— Да, день сегодня жаркий,— сказал отец,— хочешь вишен? Настасья с рынка вишен принесла... Освежает.

Настасья внесла глубокую тарелку влажных крупных вишен и сказала:

— Родителева вишня, сорт такой. Родителева, кисло-сладкая, приятная.

Поев вишен, действительно освежавших, и наскоро позавтракав, Сережа вышел во второй свой день ожидания, понятный только ему и Бэлочке, находящейся ныне в отдалении и так же, как он, окруженной людьми, живущими совсем по-иному, чем они оба, летосчислению. У Сережи и Бэлочки был общий календарь, состоящий из трех листков. На этом календаре первый, голубой листок уже был оборван, сейчас предстояло оборвать второй листок — желтый, потому что день был желтым от солнечного зноя. Сережа ушел из дома, не зная, где проведет время, но знал лишь, что желтый день этот требует преодоления иного, чем вчера голубой. Шел он долго, не думая о направлении, и очнулся у моста через реку. День был базарный, по мосту во множестве ехали крестьянские телеги на рынок, деревянный настил моста был усеян сеном и навозом, и запах этот долго преследовал Сережу, пока не утих в хлебных полях, где его перебил запах железа и мазута. Громыхало, желто-серые от пыли уборочные комбайны двигались среди желтого сухого шелеста. Под навесом возле железной бочки с водой толпились усталые, мокрые, словно искупавшиеся в собственном поту, люди, пили шумно, выплескивая остатки воды на себя, отчего одежду их окутывал пар. И Сереже захотелось так же трудовой усталостью преодолеть этот желтый день. Поэтому, когда какой-то мужчина крикнул Сереже:

— Эй, малый, где ты ходил? Бочка уж наполовину пустая,— Сережа молча взял ведро и пошел с ним к дальнему колодцу. Пустое ведро гремело, полное наваливалось на плечо, желтое солнце светило то справа, то слева. Сережа сделал пять ходок и с каждой ходкой желтый день все убывал.

— Сядь, передохни,— сказала Сереже какая-то женщина, потом пригляделась и спросила удивленно: — Разве тебе сюда наряд выписали? Санька, ты где? Ей, Санька.

Из-под кустов из прохлады, посмеиваясь, появился парень года на три старше Сережи, блеснул в сторону Сережи глазами, свистнул, плюнул и, взяв ведро, неторопливо поплелся к колодцу.

Впрочем, пяти ходок для Сережи вполне хватило, чтоб осуществить его замысел по преодолению желтого дня. С непривычки и от излишнего усердия он едва передвигал ногами и шел от хлебных полей к мосту вдвое дольше, чем от моста к хлебным полям.

Так минул желтый день и наступил последний, третий день — зеленый, ибо Сережа решил провести его в пригородных огородах и садах, среди поросших густой травой

пригородных лугов. Этот зеленый день был не так зноен и не так изнуряющ, время от времени свежий ветерок шелестел в кустарнике, и чувствовалась близость реки, которая мелькала то там, то здесь сквозь поредевшие кусты. Сережа присел на траву, с удовольствием вытянул ноги. Было приятно так лежать, казалось, возвращается покой первого голубого дня на Бобровом прудике, но болело, ныло натруженное вчера правое плечо. Он лег поудобней, плечо стало ныть слабей, но тут, нарушая покой, вдруг волнующе запел недалеко женский голос. Поначалу это казалось песней, однако затем в звуке голоса почувствовалось нечто иное, возбуждающее, тоска ли, радость ли, понять нельзя было, и звук был однообразный, меняющий лишь тембр и высоту, то болезненный, то ликующий, то шепотом, то возрастая, поднимаясь, звеня и опять тише, точно звал на помощь: «А-а-а... О-о-о».

Сережа приподнялся, стал на колени и, угадав направление, откуда исходил звук, осторожно раздвинул кусты. Метрах в трех от него Кашенок лежал на женщине. Сережа видел и его большие шершавые ступни, из которых коряво росли пальцы, и маленькие розовые ступни, из которых росли аккуратненькие маленькие пальчики. Сережа смотрел застывшими, оцепеневшими глазами на эти вперемежку лежащие, спутанные куски тела: мускулистые загорелые икры, белую руку, украшенную браслетами, широкую загорелую спину, оканчивающуюся белизной в форме плавок на округлостях, и под этими округлостями Кашенка мелькало вывернутое наизнанку мокрое, красное мясо... У Сережи от подступившего отвращения стянуло живот, но зрачки его были словно припаяны, и он не мог отвести взгляд от этих перепутавшихся кусков мужского и женского, а особенно от мокрой мясистой красной раны.

— А-а-а... О-о-о...— песенно стоналось в разном тембре, где-то за налитым мужским плечом, и вдруг из-за плеча показалось красное, безумное женское лицо с открытым ртом и закрытыми, как во сне, глазами. Приподнялось на мгновение и опять упало за плечо. Но этого мгновения было достаточно, чтоб Сережина память, Сережино воображение, которое теперь было обострено, как все в нем, сотворило из этого безумного, потерянного лица другое, красивое, неподвижное, ухоженное, недоступное никому, кроме мужа своего, полковника авиации, который был под стать жене своей, высокой, модно, столично одетой блондинке. Они шли посреди бульвара, подавляя всех и все своим видом. Она поблескивала большой лакированной сумкой, а он маленькой золотистой Звездой Героя Советского Союза. Все молчало вокруг, когда они шли, и лишь высокие каблучки ее белых, летних туфель перестукивались, переговаривались с каблуками его офицерских сапог из хорошей кожи.

— Полковник Харохорин с женой,— услышал Сережа шепот с одной из скамеек, когда эти ритмичные переговоры туфелек и сапог затихли вдали.

«Неужели это возможно,— подумал Сережа,— та спесивая на бульваре и эта подавленная, обезумевшая в кустах одна и та же?»

Окаменевшие мышцы устали, хотелось пошевелиться, глубже вдохнуть, еще более приглядеться к происходящему, чтоб разобраться, понять нечто его, Сережу, мучающее. Сережа подвинулся ближе, что-то зашелестело, что-то хрустнуло, и вдруг мгновенно, как постоянно настороженный зверь, Кашенок сорвался, распутал комбинацию своего тела с телом женщины, вскочил на крепкие ноги свои, свирепо, по-звериному бесстыдно повернулся, показав косо растущие на белом волосы, махнул ужасающе неправдоподобного огромного размера мужским отростком-бичом. Женщина, которую Кашенок открыл полностью Сережиному взгляду, когда вскочил, также поднялась, села, качнула большими белыми грудями, блеснула синим камушком в ложбине меж грудей. Большего Сережа разглядеть не успел, побежав от Кашенка, все так же мелькавшего свободно свисающим огромным отростком, который на ходу прятал под синие плавки, скомканно висевшие на правом бедре, и он на бегу пытался растянуть их, застегнуть на левом бедре, попасть пуговицами в петли. Пока Кашенок на бегу застегивал плавки, Сереже удалось оторваться от него на безопасное расстояние, однако, справившись с плавками, Кашенок побежал широким спортивным шагом и начал настигать. «Искалечит,— в страхе думал Сережа,— искалечит, убьет». Вокруг было безлюдье загорода, лишь вдали мелькали среди огородов какие-то фигуры. «Надо бы крутануть»,— подумал Сережа, слыша за плечами дыхание Кашенка и с ужасом ожидая мгновения, когда чужие железные пальцы вцепятся в плечо. Сережа «крутанул», ушел из-под толкнувших лишь, но не успевших сжаться пальцев и побежал назад к огородам. Кашенок что-то кричал, сначала издали, потом голос его начал приближаться, и опять стало слышно его дыхание. «Не уйти»,— задыхаясь от

усталости, с отчаяньем думал Сережа. Огороды, к которым бежал Сережа, были пусты, лишь кое-где мелькали белые женские платочки. Впереди показался бревенчатый мостик через мутный ручей, постоянно текущий из городской бани. Мостик этот над банным ручьем, мокрый, скользкий, никогда не просыхал, даже в сильную жару, от ручья дурно пахло банным мылом и грязным бельем. «На мостике догонит»,— в страхе подумал Сережа. Перед мостиком Сережа зажмурился, присел, по инстинкту пригнул голову и потом разогнулся, точно кто-то другой вместо Сережи распрямил его и воткнул головой в потное, горячее, чужое тело. За спиной всхрапнуло по-лошадиному. Сережа, не оглядываясь, балансируя, побежал по скользкому мостику и лишь возле первых городских домов остановился. Кашенок силился подняться с земли, цепляясь руками за воздух. Наконец он встал, согнувшись, прижав руки к животу. «Ну, теперь уж в городе не показывайся,— подумал Сережа,— а на лодочную станцию или на пляж тем более...»

События последнего, зеленого дня привели Сережу в состояние ненормальное, вчерашние видения обрывками, кусками мелькали, когда он шел по Бэлочкиному переулку, когда он подходил к Бэлочкиному дому и когда он поднимался вверх по Бэлочкиной лестнице. «Неужели я и Бэлочка будем так же, как вчера Кашенок с той женщиной под кустами... Это сырое мясо...» — его передернуло. Вдруг на последней лестничной площадке мелькнуло: «Убежать... Повернуть назад, сказаться больным...» Действительно, во рту было сухо, как во время болезни. Он долго стоял перед дверью, не решаясь звонить, и было ужасное желание повернуть назад, сбежать по лестнице вниз, уйти, а там что-либо придумать, как-нибудь миновать то, что предстояло, и потом опять встречаться с Бэлочкой, но без этого... Без этого мяса. Он так и не позвонил, потому что дверь открылась сама собой.

— Я тебя почувствовала,— сказала Бэлочка, появившись в проеме дверей.

Она стояла перед ним очень красивая и очень взрослая, даже выше ростом, в первое мгновение ему показалось, что это не Бэлочка, а Мери Яковлевна. Бэлочка улыбалась густо накрашенным большим ртом, глаза ее были подведены, лицо напудрено, в ушах блистали камушки. Взяв Сережу за руку, она потащила его на себя, втащила в переднюю, захлопнула дверь. И едва она обвила шею его руками и губами припала к губам, как все страхи и сомнения исчезли, Бэлочкин страстный порыв передался Сереже. Он обнял Бэлочку крепко, до хруста костей, однако меж поцелуями, задыхаясь, она повторяла шепотом:

— Сильней, сильней, сильней...

Едва захлопнулась дверь, и они в квартире остались одни, как Бэлочка почему-то начала говорить шепотом, и Сережа, ей подчинившись, шепотом отвечал.

— Пойдем,— шепотом сказала Бэлочка,— пойдем,— и поманила его за собой.

Они прошли мимо вешалки, где когда-то, много лет назад детьми впервые поцеловались, прошли столовую, и Сережа хотел было войти в Бэлочкину комнату, но Бэлочка поманила его дальше и привела в спальню Мери Яковлевны, где пол был застлан большим, мягким ворсистым ковром и стояла широкая, со свежим бельем постель. При виде этой постели у Сережи рывками застучало сердце и словно бы заложило грудь, так, что хотелось прокашляться, и дыхание его стало шумным.

— Сейчас, Сережа, сейчас,— сказала Бэлочка, глянув на постель, и, точно вспомнив нечто, побежала к комоду, стуча каблуками, на ней были туфли Мери Яковлевны, несколько ей великоватые, но делающие ее выше ростом.

Выдвинув один из ящиков, Бэлочка вынула сложенную вчетверо простыню, понесла и положила поверх застланной.

— Ведь будет кровь,— шепотом сказала Бэлочка, глянув на Сережу своими близорукими темно-голубыми выпуклыми глазами,— будет кровь,— волнующе, загадочно, то ли тревожно, то ли радостно повторила она и вдруг запустила свои руки под белую юбочку и вытащила из-под этой белой юбочки розовые трусики, стащила их вниз по пухлым ножкам. Она подняла сперва одну ножку, потом другую и переступила через трусики, отдернула юбку, слегка задравшуюся, и при этом мелькнула сухенькой складочкой, не мясной, тяжелой, а маленькой костяной. Сережа подумал, что так мелькало уже перед ним давно в детском садике, когда девочки садились на ночной горшочек.

— Почему ты стоишь? — спросила Бэлочка, глянув на неподвижного Сережу.— раздевайся... Сними штаны.

Дрожащими руками, лихорадочно, торопливо, точно его принуждали оружием, путаясь и цепляясь, гремя пряжкой пояса, Сережа начал стаскивать штаны, прыгая неловко на одной ноге, и вдруг упал. Бэлочка засмеялась и сказала:

— Ну, хорошо, я отвернусь... Трусы сними тоже и одень это,— она протянула ему

пакетик,— это презерватив... Я боюсь, Сережа, если я забеременею, как Лариса, то повешусь,— сказала она, улыбнувшись и опять поглядев на Сережу, точно он убеждал ее в обратном, хоть Сережа с тех пор, как начал стаскивать штаны, не проронил ни слова,— это очень просто и легко надевается, натяни туда...— Бэлочка засмеялась.

Отвернувшись, Сережа начал натягивать неумело телесную кишку, она была велика, болталась.

— Сережа,— нетерпеливо позвала Бэлочка.

Он повернулся к ней. Она смело стояла перед ним совершенно голая, тело у нее было несколько полновато, на животике жировые полоски, стояла, выставив вперед, Сереже навстречу, две аккуратные грудки с темно-красными неразвитыми еще сосками и подобрав под себя, спрятав под темный, шелковый треугольничек складочку. Сережа в забытьи побежал к ней, мелькнул в зеркале, на мгновение испугав сам себя своим диким, чужим видом. Подбежав к Бэлочке, Сережа неловко толкнул ее, и они оба упали на постель поперек.

— Подожди, подожди,— шептала Бэлочка, надо лечь по-другому.

Она ухватилась за спинку кровати, подтянулась на руках, легла посреди постели, и Сережа, вспоминая все, что он знал и представлял о том, что должно сейчас происходить, начал раскачиваться, напрягаясь в пояснице и ягодицах, но все попадая мимо складочки в мягкое, в пухлый животик, в пухлые ляжечки. Оба тяжело, шумно дышали, обоим было жарко.

— Нет,— сквозь зубы отзывалась Бэлочка на каждое неметкое попадание Сережи,— нет... Пониже... Нет...— и вдруг взвыла точно так же, как жена полковника Харохорина вчера под кустами.— А-а-а... О-о-о...— и вывернулась на бок, как от удара, но затем снова перекатилась на спину.— Еще, еще,— молила она незнакомым, певучим, чужим, пугающим Сережу голосом и своими совсем почерневшими, утратившими голубизну глазами.— Еще, еще...

Однако Сережа, случайно попавший в сухую складочку и испытавший при том гораздо меньше удовольствия, чем когда он попадал в пухлые ляжечки или мягкий животик, вторично никак не попадал. Во рту его уж был горький привкус, тело было скользким, в испарине.

— Еще, еще,— подгоняла, заставляла, требовала Бэлочка.

Бэлочка ли? Сережа глянул на ее лицо и не узнал, оно было чужим, искаженным, злым, неприятным.

— Сними эту гадость,— сердито, нервно крикнула Бэлочка и стащила с Сережиного вялого мужского отростка презерватив, больно при этом ущипнув, так, что Сережа невольно вскрикнул. Но Бэлочка, безжалостно, не обращая внимания на его крик, вцепилась руками ему в плечи, как хватают во время борьбы или драки, необычайно сильно для такой девочки, снова причинив боль, и под влиянием этой возбуждающей боли, а также свободы от мешавшего, болтающегося презерватива Сережа, окрепнув, вновь начал усиленно раскачиваться, точно бороться с Бэлочкой, размахивая бедрами, попадая по мягкому, по мягкому, а потом раз и другой и третий по твердому, по складочке, которая несколько подалась, несколько размякла.

— А-а-а...— закричала Бэлочка.— О-о-о... Еще, еще,— и вдруг кровь потекла обильно, потоком интенсивно на постель.

— Кровь,— крикнула Бэлочка,— кровь... А-а-а... О-о-о... Еще, еще...

Но сил у Сережи больше не было, и через мгновение-другое Бэлочка поняла, что это течет кровь из Сережиного носа. Совершенно обессиленный, лежал Сережа рядом с Бэлочкой, так же изнеможенной, поблекшей, с мокрыми растрепанными волосами, с мокрым лицом, на котором видны были сырые пятна пудры, с размазанной по щекам губной помадой. Столь долго ожидаемое, так давно задуманное счастье, задуманное наслаждением обмануло, не состоялось, и оба чувствовали себя точно обманутыми друг другом, у обоих нарастало раздражение друг против друга.

Мир вокруг между тем вновь обрастал обычными деталями: опять светило солнце, опять ветер шелестел занавесками на окнах, и все вещи знакомо расположились по своим местам. И оттого что вокруг ничего не изменилось, оттого что все вокруг проявило полное безразличие к случившемуся, Сережа испытал приступ такой обжигающей тоски, такого гибельного отчаяния, что ему в тот момент искренне захотелось умереть, и смерть показалась счастьем. Наверно, то же чувствовала и Бэлочка. Взяв в охапку свою мятую одежду, прижимая ладонь к носу, Сережа пошел в ванную, помыл лицо, смочил

клочки ваты и заткнул левую ноздрю, поскольку из правой течь уж перестало. Когда он вышел, Бэлочка тоже была одета, перед зеркалом расчесывала растрепанные мокрые волосы. Не зная, что говорить, стоял Сережа, глядя, как Бэлочка расчесывает волосы. Наконец, он сказал:

— Я пойду.

— Иди,— ответила Бэлочка, не оборачиваясь.

Они никогда так прежде не расставались, спина к спине.

Сережа шел по улице, как в тумане. «Умереть,— думал он,— убить себя, как Коля Борисов... Самопал можно взять у Афоньки..» Он не помнил, как пришел домой. К счастью, отца дома не было, он был на дежурстве, а Настасья, натура грубая, однозначная, на Сережино заторможенное состояние внимания не обратила. Она подала ему обед, борщ да жаренку, которые он жадно съел, потому что от потраченных сил явилось жгучее чувство голода. Настасья, видя, как он жадно ест, подала еще. Он съел еще. Потом, утомленный, измученный, лег и уснул. Иван Владимирович вечером, вернувшись с дежурства, застал Сережу спящим в одежде. Решив, что Сережа вновь где-то путешествовал за городом и утомился, Иван Владимирович осторожно коснувшись плеча, разбудил сына. Сережа проснулся, увидел отца и постарался спокойно улыбнуться, чтоб скрыть произошедшее и свою мысль о самоубийстве. Он разделся, лег под одеяло и тут же вновь мертво уснул. Лишь на рассвете, когда Иван Владимирович проснулся по своей нужде, что-то тревожное ему почудилось в спящем сыне. Он тихо подошел, поправил одеяло, коснулся торчащих из-под одеяла Сережиных ступней. Ступни были холодны, как лед. Не будя Настасью, Иван Владимирович сам нагрел воду в кастрюле, налил в грелку и приложил к Сережиным ступням, а так же осторожно помог Сереже повернуться на спину, ибо Сережа спал на левом боку, сдавив левую часть грудной клетки, затрудняя этим работу сердца.

Утром, за завтраком, поглядывая тревожно на сына, но не решаясь впрямую спросить о том, что сына мучает и что сын от него скрывает, Иван Владимирович попытался начать издалека и быть с Сережей поласковей, а если тот что-либо совершил неприятное, то Иван Владимирович поклялся заранее сам себе проявить терпение, простить и помочь.

— Ты, Сережа, неудачно спал на левом боку,— сказал Иван Владимирович,— так, дружище, нельзя. Сердце наше на нас трудолюбиво работает всю нашу жизнь, и мы должны ему помогать, а не мешать. Знаешь ли, дружище, как хитро устроено наше сердце? — Иван Владимирович в два укуса доел свой бутерброд, запил остатками кофе, вытер рот и руки салфеткой.— Представь себе, дружище, как работает наше сердце. Вот моя рука, а вот это мой пиджачный карман. Если мы ведем руку от донышка пиджачного кармана, то есть снизу вверх,— Иван Владимирович повел руку сверху,— то рука неминуемо попадает в карман. Подобным же образом, дружище, когда кровь течет из сердечного желудочка в артерию, она только приглаживает карман артериального клапана, когда же течет из артерии в сердечный желудочек, то попадает внутрь клапана...

«Кровь,— подумал Сережа, стараясь сохранить на лице своем интерес к рассказываемому,— кровь... Самопал можно взять у Афоньки...»

У Сережи более не было никаких чувств, даже тоски и отчаяния не было, а один лишь расчет, как лучше совершить задуманное, и одна лишь хитрость, как лучше задуманное скрыть.

— Значит, вниз мимо кармана, а вверх в карман,— сказал Сережа, чтоб показать, что рассказанное отцом его заинтересовало.

— Наоборот, дружище... Вниз в карман, то есть кровь попадает в артериальный клапан.

«Кровь, кровь,— думал Сережа,— Бэлочка ждала крови... Но кровь потекла у меня, из моего носа...» Он вдруг засмеялся нервно, звонко, как не смеялся никогда.

— Разве я что-либо смешное сказал? — Иван Владимирович тревожно посмотрел на сына.

— Да, папа... Вверх, вниз... Кровь сверху вниз на постель...

Его вдруг затошнило, стало противно и от съеденного им и от стоящего на столе, захотелось что-нибудь выпить. Он торопливо встал из-за стола и вошел в свою комнату, осматриваясь по сторонам. На полке стояла большая бутылка чернил. Сережа схватил ее, откупорил и начал пить, запрокинув голову...

Позднее, когда Сережа уже лежал в постели, когда сделан был ему успокоительный укол и он засыпал, ровно дыша, хоть и с бледным, покрытым красными пятнами лицом, невропатолог Першиц, срочно вызванный, в столовой тихо говорил Ивану Владимировичу.

— Все утрясется, коллега. Обычная истерия подростка. Наверное, сердечная драма. Воз-

можно, и половые проблемы. Это отчасти и по вашей части. Ведь психика подростка близка к женской. Недаром hysteka — по-гречески — матка. То, что раньше считалось болезнью только зрелого женского организма и связывалось с болезнью женского полового аппарата, теперь, увы, приходится распространять даже на зрелых мужчин. Тем более на подростков. Три-четыре дня, неделька, и он будет здоров... Пил чернила? Что ж, и уксус пьют, и мел едят, и песок едят от всякого рода подобных потрясений. Конечно, всякое бывает... Бывает и суицидомания...

— Вот это-то меня и пугает... У его матери тоже случалось подобное... Стремление к самоубийству.

— В данном случае не думаю, коллега. Три-четыре дня, неделька, и все утрясется...

Действительно, через несколько дней Сережа был уже физически здоров, хоть мысль об Афонькином самопале не оставила его. Мысль эта была глубоко упрятана, и Сережа постоянно чувствовал ее, словно гвоздь, по шляпку вбитый в Сережино темя.

4

Когда через несколько дней Сережа впервые вышел из дома, то ощущения от раннего утра были свежи, дышалось легко, но в то же время гвоздь в темени постоянно напоминал о себе.

При Сережином пробуждении светило солнце, однако, когда он вышел на улицу, солнечный свет померк, сначала вспыхивая время от времени, а затем прочно заглушенный низкими дождевыми тучами. В летний, пасмурный, теплый день обостряются запахи, яснее слышны птичьи крики, и всюду, во всем ожидание, во всем переходное состояние, неустойчивость, неподвижность. Особенно это чувствуется в поле, где неподвижные колосья и высокая луговая трава, чувствуется в лесу, где неподвижные ветки деревьев ожидают первого дуновения ветра, или у реки, где неподвижная гладь воды ожидает первой ряби, первых морщин, от которых еще сильней закричат чайки и закачаются, гремя цепями, лодки. Сережа шел среди общего ожидания, сам этим ожиданием переполненный.

У лодочной станции Афонька с Костей Кашенком возились на пристани, закрепляли парусиновый тент, видно, перед дождем. Едва глянув, Сережа вспомнил, что с Кашенком лучше не встречаться. Однако Кашенок посмотрел на него без злобы и усмехнулся.

— Эй, ты, шницель, поди сюда. Я таких ребят люблю. Крепко он меня на калган взял,— сказал Кашенок, повернувшись к Афоньке.

— Поди сюда, сука,— ободряюще позвал и Афонька.

«Пойду,— решил Сережа,— иначе где же взять самопал».

— Давай на вась-вась,— сказал Кашенок и протянул Сереже свою твердую, как наждак, ладонь.

Меж тем вокруг уж шумело, клокотало, раздувало пузырем рубахи, рвало, потрошило волосы, рвало, потрошило ветви деревьев.

— Держи! — крикнул Кашенок, потому что парусиновый тент над помостом рвануло к небу, точно он собирался взлететь.— Держи конец! — и бросил мокрый, жесткий канат, за конец которого Сережа ухватился. Вместе с Кашенком и Афонькой Сережа, упираясь ногами в помост приземлил, усмирил тент. Разгоряченный борьбой с тентом, обдуваемый влажным порывистым ветром, Сережа забыл, так ему показалось, ради чего пришел на лодочную станцию, но тут же гвоздь в темени подсказал, напомнил: за самопалом, чтоб убить себя. Выбрав момент, когда Кашенок отошел, Сережа приблизился к Афоньке и хотел начать разговор о самопале, но глаза Афоньки весело смотрели мимо Сережи куда-то в сторону пляжа.

— Гляди,— весело крикнул Афонька Кашенку,— твоя полковница бежит.

— Где?

— Туда смотри.

Сережа тоже посмотрел в сторону, куда указывал Афонька.

— Кира! — крикнул Кашенок, сложив ладони рупором у рта.— Товарищ Харохорина!

Лицо Харохориной было теперь не такое, каким видел его Сережа на бульваре, важное, застывшее, но и не такое, каким видел его Сережа в кустах — мертвое, пугающее, безумное. Это было лицо озорное, сияющее, играющее, зовущее к себе. Ветер рвал на Кире цветной сарафан, точно пытаясь ее раздеть, а она весело сопротивлялась насильнику, удерживая полы сарафана обеими руками. Но когда пыталась одну руку использовать, чтоб убрать застилающие глаза темно-русые волосы, ветер рвал сарафан кверху, обнажив длинные,

стройные ноги, виденные Сережей только у статуй в парке, и мелькнули голубые трусики, притягивающие так, что у Сережи застучало сердце, и он со стыдом ощутил свою вспухшую, горячую промежность. Он тревожно огляделся, но Кашенок и Афонька смотрели не на него, а на Киру, весело с ней переговариваясь.

— Буря какая, мальчики,— сказала Кира Харохорина волнующим, возбуждающим голосом,— а я, дура, на пляж собралась.

— Буря стороной идет,— сказал Кашенок и указал на дальний берег, над которым было темно и блистали молнии,— все туда пойдет, в камыши.

— Ах, досада,— сказала Кира Харохорина,— а я как раз туда и хотела. Лилий нарвать хочу. Лилии там красивые,— и она засмеялась возбуждающим смехом.

Впрочем, что бы она ни делала, смеялась ли, говорила ли, просто молчала, это возбуждало Сережу, он досадовал на себя, старался не смотреть на Киру, но глаза его сами собой к ней возвращались. Кашенок взял Киру об руку, отчего у Сережи завистливо застучало в висках, и Кира с Кашенком пошли к дощатому бараку лодочной станции.

— Крепка лакшенка,— сказал Афонька, глядя на обутые в сандалии без каблуков ноги Киры Харохориной, легко, волнующе ступающие рядом с косолапой, крепкой поступью босых ног Кашенка,— хороша,— улыбался Афонька,— муж у ней летун, полковник, Герой Союза. Привез сюда на отдых к тетке, у ней тетка здесь, привез, а сам уехал. Муж ее любит, балует, а она курва... Она деньгами счета не знает. Послала меня за пивом, дала кучу денег, принес пиво и сдачу, удивилась, что столько пива и еще сдача есть. Косте Кашенку куртку кожаную летную подарила, совсем новую, и часы летные. Вообще она добрая...

— Афонька, поди сюда,— позвал Кашенок, выйдя из барака.

Афонька подбежал к Кашенку, что-то с ним обсудил и, вернувшись, спросил Сережу:

— Поедешь со мной на тот берег? Киру Харохорину повезем. Кира хочет лилий нарвать.

Сереже страсть как хотелось поехать, но что-то пугало.

— Ведь буря,— сказал он, чтоб как-то оправдаться и скрыть свое желание и свой испуг.

— Буря утихает...

И верно, утихли на берегу деревья и кусты, и волнующий шум ветра перешел в однообразно-успокаивающий шелест дождя по листьям и гулкий барабанный бой по парусиновому тенту. Но вода по-прежнему мятежно волновалась, покрытая до самого дальнего, едва виднеющегося берега белыми «барашками», белыми, пенистыми раскатами волн.

— Хорошо,— сказал Кашенок,— бузу перетрет. А то водоем уж позеленел от застойной жары, вода уж до дна зацвела.

— Я спасательную шлюпку возьму,— сказал Афонька,— на пляже все равно никого нет... Где Кира?

— Она в бараке переодевается,— ответил Кашенок и пошел к бараку.

— Поехали, Сережа,— сказал Афонька, приблизившись, дохнув в лицо луком и пивом, блеснув весело глазами и вдруг добавил тихо: — Поехали... Мы там Киру Харохорину в два хрена отхарохорим...

У Сережи от этих слов Афоньки, от блеснувших глаз его сильно забилось сердце, но и страшно стало. Он сказал, досадуя на себя, но все-таки сказал:

— Не поеду.— А ехать страсть как хотелось.

— Ну смотри, твое дело хозяйское,— ответил Афонька, начав возиться со шлюпкой, отвязывая ее, гремя цепью.

В это время Кира в желтых маленьких плавочках, тесно сидевших на крепких, хорошо развитых бедрах, и в желтом бюстгальтере, тесно обтягивающем крепкую грудь, подняв над головой кожаную белую сумку, показывая при этом волосатые подмышки, смеясь и взвизгивая от дождя, хлеставшего ее, шлепая по лужам босыми ногами с аккуратными пальчиками, покрытыми красным лаком, гремя браслетами на голой руке, поблескивая синим камушком на груди, побежала к тенту, под которым стояли Сережа и Афонька.

— Будьте знакомы,— сказал Афонька, опять весело с намеком блеснув глазами в сторону Сережи,— это Кира Харохорина... А это Сережа Суковатых.

Кира подала Сереже свою крепкую, мокрую ладошку, посмотрела кошачьим, зеленоватым глазом, обдала исходившим от нее запахом дождя и духов. Синий камушек на ее груди таинственно поблескивал, точно на что-то намекал.

— Мы где-то уже встречались,— сказала Кира,— а где, не припомню,— и захохотала, захохотала, блестя камушком и гремя браслетами.

— Ладно, Кира, ты мальчика не смущай,— тоже весело, в живом легком ритме сказал Афонька и что-то начал шептать Кире на ухо, отчего она залилась, залилась смехом.

«Надо было уйти, надо было уйти,— с досадой повторял Сережа, все сильней чувствуя свою вспухшую, затвердевшую промежность,— надо бежать,— думал Сережа, но продолжал стоять, как завороженный, и смотреть на Киру.

Пока он так стоял в напряжении, мучаясь рядом с Кирой, Афонька подогнал к дощатому помосту большую, белую с синей полоской шлюпку. На борту шлюпки была синяя надпись: «Спасательная», а на корме мокро провисал флажок, белый с синей буковой «Т».

— Дождь теплый,— сказал Афонька, сидя на веслах в одних красных плавках,— прыгайте по одному.

Кира ловко прыгнула, держа сумку, в которой была одежда, взвизгнув от зашлепавших по телу дождевых струй, поставила сумку под кормовое сиденье и уселась на корме.

— Раздевайся, Сережа,— сказал Афонька.

— У меня плавок нет, я в трусах,— ответил Сережа, пытаясь воспользоваться этим обстоятельством, уговорить себя не ехать.

— Сойдет и в трусах.

— А в одежде можно?

— Ну смотри... Промокнешь.

— Может, в следующий раз?

— Раз на раз не приходится, верно, Кира? — ответил Афонька и опять засмеялся с намеком.— Едешь или нет?

Сережа решил: «Не еду», но вопреки этому решению, неожиданно прыгнул в шлюпку, прыгнул неловко, едва не упав. Дождь сразу же начал хлестать его, затекая под рубашку, за ворот, вызывая неприятный озноб. Скользя по мокрому днищу шлюпки, согнувшись, Сережа полез на нос. Сильно загребая, Афонька отъехал от берега. Он греб с придыхом: хе-хе-хе-хе... Волны, хлеставшие о борт и обдававшие брызгами, помогали Афонькиным гребкам, и лодку быстро унесло довольно далеко от берега, который уменьшился, потерял детали, слился в единую черно-зеленую, затуманенную дождем массу. Другой берег, так же затуманенный дождем, оставался вовсе неразличимым. Вода была со всех сторон, сверху, снизу, слева, справа, и все хлестало, все хлестало с одной стороны, в правый накренившийся борт.

— Э, друзья, поменяйтесь местами,— сказал Афонька, перестав грести, подняв весла,— шлюпка тяжело идет, нос перегружен, корма недогружена... Ты, Сережа, садись на корму, а ты, Кира, на нос.

Сережа встал и, балансируя, перелезая через сиденья, спотыкаясь, пошел к корме. Кира пошла ему навстречу, он видел, как ее фигура приближается, неясная в дождевом мареве, и, не дойдя до Афоньки, сидевшего к нему спиной на веслах, Сережа приостановился, посторонился, прижался к борту, чтобы пропустить Киру, желая и страшась прикосновений. Кира подошла вплотную, но вместо того, чтоб так же пролезть боком, явно умышленно, неловко пошатнулась, подскользнулась на мокром днище, взвизгнула, схватилась за Сережу, и он невольно схватил ее, чтоб удержаться на ногах, не упасть. Сережа ощутил мокрый, округлый окорок ноги, мокрое, тугое бедро, мокрую, тугую грудь с соском, выскользнувшим из-под съехавшего бюстгальтера, и когда они так цеплялись друг за друга, словно боролись, он вдруг почувствовал ее цепкие пальцы, которые крепко, до боли сжали, сдавили его опухшую промежность, его крайнюю плоть.

— Смотрите в воду не упадите,— сказал Афонька, сидевший спиной к ним на веслах,— спасай вас потом.

Сережа почти вырвал свою крайнюю плоть из цепких Кириных пальцев, пробрался на корму, чувствуя приятную боль, от которой распространялся по телу, по взволнованному лицу лихорадочный жар. А Кира, как ни в чем не бывало, улеглась на носу, раскинула руки и ноги, весело повторяя:

— Ой, мальчики, хорошо... Ой, умру... Ой, хорошо...

— Сними одежду, простудишься,— сказал Афонька Сереже.

Сережа снял мокрую рубашку, но мокрые брюки снять не решился, чтоб не обнаружить опухоль в промежности. Поэтому мокрые брюки он лишь закатал до колен.

— Садись, Сережа, на весла, я умаялся,— сказал Афонька.

Сережа обрадованно полез сменить Афоньку, обрадованно схватил весла, решив извести свои силы на усталость и тем обессилить свою опухоль, которая особенно сладостно жгла после цепких Кириных пальцев. Сережа греб, напрягая живот над опухолью, рывками, шлюпка шла быстро, но неровно, весла то глубоко погружались в воду, так, что Сережины мускулы радостно преодолевали сопротивление водной толщи, то скользили по поверхности

воды, не вызывая у Сережи никаких усилий и обдавая его самого и остальных водопадом брызг.

— Вот это мужчина,— засмеялась Кира,— сразу видно, силен в гребле...

Афонька, засмеявшийся в ответ на сказанное Кирой с намеком, посмотрел на нее, а потом обернулся к Сереже.

— Дай я сяду,— сказал он,— а то ты нас еще потопишь.

И Кира отозвалась чем-то, чего Сережа не расслышал и отчего Афонька засмеялся вновь.

«Зачем я поехал,— начал казнить себя Сережа,— ведь я для иного пришел, ведь иное я задумал». Однако вернуть себя к прежнему замыслу он уж не мог, тем более гвоздь из темени исчез сам собой.

— Ты не обижайся,— сказал Афонька,— Кира тебя дразнит, потому что влюбилась, а ты не понимаешь. Вот выпей — поймешь,— и протянул бутылку.

Видно, Кира и Афонька уже прикладывались, пока Сережа греб в дождевом мареве, опустив от усилий глаза. Бутылка была наполовину пуста.

— Пей из горла, стаканов нету,— сказал Афонька.

Сережа приложился к горлу бутылки, глотнул, обжег себе гортань, передохнул и начал уж глотать спокойней. Запахло дымом, Афонька светил папиросой.

— Хочешь сена? — спросил он Сережу.

— Нет,— ответил Сережа, чувствуя, как от выпитого деревянеет лоб и глохнут уши.

— А я закурю,— словно издали сказала Кира,— мне всегда хочется курить перед...— и вдруг открыто, бесстыдно сказала уличное слово.

Сережа от неожиданности как бы поперхнулся, но, слыша Афонькин смех, и сам засмеялся, потому что от выпитого стало легко и радостно, хотелось веселья и криков.

— Берег! — закричал Сережа,— Земля... Е-ге-ге-ге!

Показались заросли березового кустарника, зашуршали камыши.

— Здесь лилий много,— сказала Кира и показала на белые, колышущиеся на воде цветы,— страсть как лилии люблю.

Шлюпка коснулась берега. Берег здесь был топкий, болотистый, пахло мокрым торфом, приятно было ступать босыми ногами по хлюпающей, пружинистой, теплой земле.

— Ой, мальчики, догоняйте,— озорно, как шалящая школьница, крикнула Кира и побежала вверх по косогору, скрылась за мокрыми березами.

— Ты первую ходку делаешь? — деловито спросил Афонька Сережу.

— Нет, ты,— торопливо ответил Сережа, стараясь оттянуть желанный, но пугающий момент.

Вдруг Кира вышла из березовых зарослей голая, держа в одной поднятой руке трусики, а в другой бюстгальтер. Грудь ее, большая, но словно литая, так же приподнялась вслед за руками, и круглый живот тянулся кверху, обнажая то, что было под ним, под небольшой, темно-русой зарослью, и это опять словно причинило Сереже знакомую жгучую боль в перенапряженной промежности, хоть на этот раз Кира была в отдалении и не прикасалась к промежности пальцами.

— Мальчики, кто мне лилий принесет,— крикнула Кира,— того сильней любить буду... Мальчики, догоняйте! — и опять побежала, опять скрылась в березовых зарослях.

— Пойди за лилиями,— сказал Афонька, прыгая на одной ноге, стаскивая плавки и затем, мелькая белой задницей побежал к березовым зарослям.

Там послышался смех, визг, шумное дыхание, треск ветвей, и все оборвалось, замолкло, словно потухло и так две-три минуты в полной тишине, а потом вновь начало разгораться, шуметь, дышать. У Сережи от выпитой водки по-прежнему деревянел лоб, в ушах точно вата, и так полуоглохший Сережа побежал к берегу, чтоб нарвать лилий, побежал, ужасно возбуждаемый криками из-за березовых зарослей и ароматным смолистым запахом березовых листьев. Скользя у топкого берега, лихорадочно торопясь, несколько раз едва не упав, он, прежде чем войти в темнеющую, глинистую прибрежную воду, все-таки попробовал ее кончиками пальцев, затем торопливо шагнул, провалился в грязь глубоко обеими ногами, и тотчас острая боль в правой ступне, сбоку у большого пальца проколола снизу вверх до самой шеи. «Порезал ногу»,— подумал он с испугом и досадой. С досадой более, чем с испугом, потому что надо было добраться до лилий, колышущихся на воде метрах в трех. После первого, острого укола боль стала слабее, вместе с поднятой со дна илистой грязью поднялась и красная вода. «Кровь»,— тревожно подумал Сережа, продолжая, однако, пробираться к лилиям и каждым своим шагом вызывая со дна потоки грязи и крови. Наконец, он достиг первой, ближней лилии, вцепился в скользкий стебель, потянул. Лилия не подалась, лишь поднявшись из во-

ды. Пришлось долго бороться, рвать, крутить стебель, сжав зубы, пока лилия оказалась в руках. Но до второй лилии было уж, пожалуй, не добраться с поднимающейся в ноге болью, потому Сережа повернул назад. Схватившись за ветку растущего у берега березового куста, он рывком выбрался из воды и, продолжая держаться за ветку, опустил ногу в воду, отмыл от грязи. Кровь сочилась из разреза у большого пальца, стоять, а тем более идти можно было, лишь опираясь на пятку.

«Эх, не вовремя,— с тоскливой досадой подумал Сережа,— осторожней не мог, болван...» Он сорвал виднеющийся в траве лист подорожника, приложил к ране, но тот с первым же шагом отстал, упал измазанный кровью, и от вида подорожника и травы, вымазанных его кровью, у Сережи вдруг закружилась голова и поплыло перед глазами. Переждав и несколько придя в себя, он оторвал от трусов лоскут материи и приклеил к ране, шагнул. Лоскут, пропитанный кровью держался, болеть стало меньше и можно было даже, ступая на пятку, ускорить шаг.

Когда Сережа, скользя по косогору, добрался к знакомым уже березкам, заглянул, как за занавеску, раздвинув кусты, Кира сидела одна, поджав под себя колени, и курила. Эта спокойная Кирина поза показалась Сереже ужасно соблазнительной, возбуждающей. Вот она, сидящая боком, повернулась к нему лицом, и меж тяжелых литых ляжек под темно-русою зарослью он увидел то самое, свободно вывернутое, мясное. Истома вошла из тела в кости, в позвоночник, опустилась к пояснице, желая наружу, но не имея выхода, давила и давила вниз, от поясницы к заглушающей все в Сереже опухоли, такой опухоли, какую прежде, еще минуту-другую назад, нельзя было представить, вот-вот, готовой лопнуть от собственного перенапряжения. Говорить Сережа не мог, ему казалось, что он что-то спрашивает, но голос глох где-то в горле. Поэтому он молча протянул лилию Кире.

— Какое чудо,— умиленно сказала Кира,— иди сюда, мальчик, я тебя поцелую,— сказала она, отбросив папиросу далеко в кусты,— иди сюда,— и раскрыла объятия.

Стараясь опираться на левую здоровую ногу и не обнаруживать своего ранения, Сережа шагнул к Кире, она подняла руку к лилии и вдруг вместо этого цепко схватила Сережу за запястье, рывком потянула к себе.

— Трусы сними, трусы,— тихо, сквозь зубы сказала она и сама рванула трусы на Сереже вниз, освободила набухшую Сережину промежность.

Как тогда у Бэлочки, представляя, как должно быть, Сережа быстро, быстро задвигался в пояснице, дергая бедрами, попадая в мягкое, в мягкое.

— Нет,— засмеялась Кира,— нет... Ноги раздвинь... Нет... Нет... Ах...

«Ах»,— мысленно произнес и Сережа, ощутив в животе пустоту, как случается, когда неожиданно куда-то проваливаешься. Так впервые он словно бы провалился, так впервые познал он женскую глубину, но уже со второго, третьего движения поняв мягкую податливость того, что его прежде пугало, поняв всю несложность и простоту желанного наслаждения, он двигался, двигался, с радостью обнаружив в себе умение и море сил, чтоб так двигаться, казалось до бесконечности нерастраченное море сил, уже господствуя над Кирой, которая давно кричала, молила его:

— А-а-а...О-о-о...

— Ох-ох-ох,— кричал уже и Сережа.

— Ох-ох-ох,— кричали рядом.

И едва Сережа ощутил присутствие третьего, присутствие Афоньки, как силы, казавшиеся до того безграничными, начали его оставлять, и опять пришла боль снизу.

— Кровь,— весело кричала Кира, по ляжке которой текла кровь,— кровь... Ой, мальчики, я опять девочка...

Сережа сполз с Киры вбок. Опухоль его противно, липко размякла. Кира и Афонька, и он сам себе уже были противны, отвратительны до слез. И если бы можно было, он побежал бы прочь без оглядки, но от себя ведь не побежишь, и к тому же болела нога. Вместо обмякшей промежности твердела, горячо опухала теперь нога.

— Береговичком порезал,— сказал Афонька, разглядывая Сережин порез, от которого отстал, отслоился пропитанный кровью кусок материи,— раковиной. Они тут в грязи возле берега, не сосчитать сколько. Береговик режет сильнее стекла.

— Это мальчик мне удовольствие сделал,— сказала Кира, поднимая с травы поломанную смятую лилию,— меня теперь совесть мучает, я виновата, послала его.

— При чем тут ты, Кира, не маленький он, осторожней надо... Да и вообще не страшно, какой мужчина без шрамов...

— Я теперь перед ним в долгу,— сказала Кира.

— Ну ты-то долг отдашь, за тобой не пропадет,— сказал Афонька и подмигнул Сереже.— Идти можешь? — спросил он его.— Тут недалеко, сразу за теми березами пристань наша и шалашик. Там тебя перебинтуем, чаю попьем.

Сережа поднялся, попробовал шагнуть, но не получилось, застонал от боли.

— Ой, жалко мне тебя,— сказала Кира и подхватила, поддержала Сережу.

— Помоги, помоги,— сказал Афонька и опять подмигнул Сереже,— а я пока шлюпку к пристани пригоню... Тут недалеко, дойдешь... Мне в прошлом году флотский один рябчик месер воткнул, так я три километра шел с порезом.

Афонька повернулся и пошел к шлюпке, и скоро он был уже далеко, греб, пока не скрылся за поросшим кустарником мыском.

— Пойдем,— сказала Кира Сереже,— на меня опирайся... Так лучше?

— Лучше,— ответил Сережа, опираясь на Киру.

Когда несколько утихла нога, опять начала набухать промежность, и Сережа злился на себя за то и себя за то презирал.

Дождь между тем затихал, мутный воздух светлел, глянуло солнце, и сразу же, как по команде, запели птицы. Сережа шел, опираясь на Киру, с застывшей болью в ноге и вновь опухшей промежностью, шел, тесно схваченный Кирой, поддерживаемый ею и заботливо ею направляемый. Вокруг было просторное безлюдье, наполненное свежими острыми запахами, смесью речного и полевого воздуха, промытого долгим теплым дождем и теперь подсушенного проглянувшим солнцем.

— Под тем деревцом отдохнем, Сережа,— сказала Кира.

Они подошли к деревцу, молодой, пахучей стройной березе, с блестящих треугольных листьев падали в траву светлыми солнечными слезами дождевые капли. Белая, умытая кора, освещенная солнцем, тоже светилась.

— Я перед тобой в долгу, Сережа,— сказала Кира,— хочешь, я тебе удовольствие сделаю. Ложись на траву, ногу держи осторожней.

И, говоря это, она опустилась рядом с ним на колени, наклонилась, щекоча оголенный ею живот концами своих длинных, темно-русых волос, пахнущих цветочным мылом, и этими тихими, ласковыми движениями ввергла Сережу в острое помешательство, потому что Кира, ласково щекоча, высасывала, пожирала опухоль, как насекомое, как хищник пожирает живое.

— А-а-а... О-о-о... — предсмертным хрипом закричал пожираемый Сережа и затих, умер.

Острая спутанность чувств, желание жить и желание умереть, аффект блаженства и предсердечная тоска — все, что испытывает жертва, когда ей хищник перегрызает горло, все это испытал Сережа перед тем, как умереть агнцом-непорочником и воскреснуть козлищем. Так осуществилась суицидомания, влечение подростков к самоубийству в период полового созревания.

Пока Сережа, поддерживаемый Кирой, доковылял к пристани, Афонька успел уже чайник на электроплитке согреть и еду разложить, которую достал из Кириной сумки: вареную курицу, галеты, огурцы, яблоки. Была и непочатая бутылка водки.

— Где это вы, позорники, ходите так долго,— сердито спросил Афонька,— ты, что ли, Кира, задержала?

Кира посмотрела весело и запела переливчатым голоском:

Мы на лодочке катались золотистой-золотой.
Не гребли, а целовались, не качай, брат, головой.
В лесу, говорят, в бору, говорят, растет, говорят, сосенка.
Влюбилася в молодчика веселая девчонка...

— Вот позорница,— усмехнулся Афонька и посмотрел на Сережу,— видал ты когда-нибудь такую позорницу? — Он снял чайник с плиты.— Садитесь, места хватит. Шалаш хорош, сухой, сам плел из еловых ветвей. И электропроводка незаконная имеется. Ее уж сколько обрезали, а мы с Кашенком восстанавливаем.

— Я чай не хочу,— сказала Кира,— я чего-нибудь погорячей...

Выпили водки, закусили. Кира Сереже то куриную ножку подсунет, то огурчик.

— Видать, Сережа тебе крепко угодил,— усмехнулся Афонька.

— Угодил,— отвечает Кира,— молодость мою мне помог вспомнить, мужа моего первого Кирюшу... Я Кира, он Кирюша,— сказала и загрустила,— хороший он был, чистый, светлый, на Сережу чем-то даже лицом похож... Но ревнивый, не приведи Господи, какой ревнивый. Работала я тогда секретаршей в райисполкоме, а он там же техником стройотдела. И вот раз вызывает его председатель к себе на ковер для доклада, и он, представьте, на том ковре нашел

пуговицу. Нашел и подобрал незаметно — вроде бы шнурок на ботинке развязался, нагнулся и подобрал. Подобрал и что выдумал. Это, говорит, Кира, пуговица от твоего бюстгальтера. Такой, мальчики, был он ревнивый и дурной. Пристал, как Отелло... Помните, мальчики, кино? Только Отелло — платок, платок, а Кирюша — пуговицу, пуговицу. У меня тогда бюстгальтеров было не то что теперь, при полковничке. Тогда при Кирюше раз-два и обчелся. Какой тебе, спрашиваю, бюстгальтер, черный или белый? Черный, говорит. Посмотрел — вот, говорит, пуговица заново пришита. Это ты у Тараса Иосифовича раздевалась в кабинете, наследила... Обозвал меня блядью. Я как разревусь. Я тогда чистая девочка была, честная, а он меня блядью. Меня и теперь никто блядь не называет... Что ты смеешься? — вдруг злобно обернулась она к Афоньке.— Ты-то кто? Или Кашенок твой... Вот он,— она указала на Сережу,— он лилию мне принес... Он Кирюша, а ты сволочь, сволочь... А я,— уж пьяно голосила Кира,— я тоже... Полковничек мой, он хороший, чистый, добрый, а я блядь, проститутка.

— Ладно тебе, Кира,— глядя на ее дергающееся лицо, сказал Афонька.

— Ой, мальчики, тяжело,— заплакала уже навзрыд Кира,— ой, помереть страсть как хочется. Хотя бы сифилисом заболеть и после повеситься.

Болезненные, истеричные интонации, банальные слова подняли в Сереже к этой женщине, с которой он только что был близок, с которой он испытал впервые телесное наслаждение, чувство злобы и отвращения.

— Мы с тобой, Афонька, уже пропащие,— продолжала пьяно голосить Кира,— мне вот его жалко... Кирюшу... Он чистый, светлый, честный... Я твою лилию, Кирюша, на память оставлю... Высушу...

Сережа, мучаемый подступающей злобой и отвращением, приподнялся, дернулся от боли в ноге, грубо вырвал у Киры из рук лилию, разорвал, растерзал, разбросал.

— Чокнулся, что ли? — удивленно посмотрел на Сережу Афонька.

— Идите вы!— крикнул Сережа и выматерился со злобой и отчаянием.

Кира засмеялась, но более с Сережей не говорила. Назад ехали молча. Сережа сидел на корме, мучаясь болью, но думая, что без этой боли в ноге ему бы сейчас было гораздо хуже. Тучи исчезали быстро, и день из прохладного с освежающим дождем превратился в слепящий солнечный, изнуряющий. Кира сидела на носу с лицом безразличным, задумчивым, ангельски неземным, бывающим у женщин после истерики. Когда пристали к берегу у лодочной станции, она попрощалась с Афонькой, на Сережу даже не взглянув. Сережа сел на просыхающую скамейку у лодочной станции, а Афонька, сбегав к бараку, привел велосипед, помог Сереже взобраться на седло и, идя рядом, повез Сережу домой.

— Ты на меня обиду имеешь? — спросил он на прощание.

— Нет.

— Нога болит?

— Болит.

— Скоро залатают.

Залатали, однако, не скоро. Кожа вокруг раны была раздавлена и разорвана, а сама рана очень загрязнена землей, что вызывало угрозу инфекции. Иван Владимирович, который, к счастью, оказался дома, первым делом промыл рану марганцовкой и посыпал борной кислотой. Скорая помощь, где у Ивана Владимировича были знакомые, приехала быстро, и вскоре Сережа уже лежал на операционном столе. Когда ему вводили противогангренную и противостолбнячную сыворотки, он только зубами скрипел, но, когда под местным наркозом начали шить рану и рвущая боль снизу доходила до сердца, он не выдержал, начал материться так, что хирург Шварц сказал:

— Сын ваш, Иван Владимирович, видно, трудный подросток.

— Да уж, без матери воспитываю,— вздохнув, ответил Иван Владимирович.

После операции боль утихла, затаилась под бинтами и хоть время от времени набегала, резала, измученный Сережа, оказавшись дома в чистом белье и чистой постели, лежал слабый, с пустой и тихой душой, а все, что с ним стряслось, казалось прочитанным в запретной книге.

5

Минули месяцы. Иван Владимирович меж тем получил место в известной клинике, в другом, гораздо большем городе, чем тот, в котором прошло Сережино детство. Переезд задерживался из-за Сережиного ранения, и, когда Сережа поправился, переехали второпях, оборвав все прежние связи, поскольку близок был срок, когда Иван Владимирович должен был приступить к новой работе.

В новом городе Сереже жилось нетрудно, все было незнакомым, к тому же его отношения с отцом, и ранее не весьма хорошие, начали еще более портиться. «Красив, умен,— думал Иван Владимирович о сыне, который все более увлекался медициной, читал книги по медицине и анатомии и собирался после школы поступать в медицинский,— красив, умен, но эгоистичен, эксцентричен, весь в мать свою».

И действительно, Сережа переменился. Тот естественный процесс, который начался в нем мальчиком, завершился, причем в силу обстоятельств не постепенным накоплением, а переломом. Отношения с женщинами стали для него ясны и не внушали больше трепет. Все это внесло в Сережину душу спокойствие и в характер уравновешенность. Так оно внешне выглядело. Он никогда более не спорил с отцом, а если были размолвки, то отвечал спокойно, логично. Однако под этим спокойствием и этой логикой Иван Владимирович чувствовал нечто такое, перед чем он, отец, был уже бессилен.

«Отчего такая беда случилась?» — с горечью думал Иван Владимирович. Он считал себя не самым худшим человеком, он считал себя разумным, образованным, не злым человеком. Он умел владеть собой в тех пределах, в каких это было возможно, он никогда не допускал по отношению к Сереже лицемерия или неискренности, наконец, он любил Сережу, как некогда самозабвенно любил его мать. «Вот причина,— думал он отчаянно,— это она, это она в нем, его мать... Еврейка, еврейка... Ничего нельзя поделать, дурная наследственность». И, думая так в отчаянии, стыдясь своих мыслей, но все-таки продолжая думать в этом единственном, теперь для него способном все объяснить направлении, он доходил совсем уж до мрачных фантазий, пугавших, ужасавших, и тогда Иван Владимирович дрожащей рукой наливал себе рюмку коньяку.

Плохие отношения с отцом мучали и Сережу. Когда во время одной из размолвок Иван Владимирович, не сдержавшись, попрекнул сына отцовским хлебом, Сережа твердо решил как можно быстрее обрести профессию, отложив медицинский институт на будущее. Он подал в акушерско-фельдшерское училище, был принят и вскоре стал одним из лучших учеников. Учился он охотно, даже с каким-то азартом слушая о движении плода в нормальном и патологическом состоянии, о специфике родов при узких женских тазах, о повороте на ножки. А когда во время практики в городском родильном доме впервые присутствовал при родах, услышал женские крики, женские стоны, увидел среди разбросанных женских ляжек слизисто набухающее, увидел мечущиеся, выскальзывающие из-под рубашки большие соски, необычайно темного цвета с темно-багровыми околососковыми кружками, то понял, что выбрал самую для него подходящую профессию. Со временем, правда, подобная острота прошла, сменилась чисто профессиональным интересом, но крайняя впечатлительность осталась, хоть и не выражалась, как в первый раз, сильным половым влечением.

К смерти, которая прежде казалась ему так близка и так его пугала, он теперь относился спокойно, любознательно, как к предмету интересному, но постороннему, его не касающемуся. Однажды, во время его дежурства, умерла молодая роженица. Произошел разрыв плодового мешка, плод вышел наружу кусками, в виде кровавой кашицы. Даже много повидавшие медсестры и врачи были подавлены таким исходом, а один из старых опытных врачей-гинекологов вскоре слег с инфарктом, говорили, из-за этого случая. Но Сережа испытал волнение чисто познавательное, глядя на происходящее, как на процесс, как на механику развития особой силы, уводящей к смерти.

В общем, Сережа учился хорошо, получал повышенную стипендию, но окончить ему не удалось. Тогда, в начале пятидесятых был усилен набор молодежи в армию. Вызвали в горком комсомола и Сережу, предложили подать заявление в военно-медицинское училище. «Ну, разумеется, солдатам аборты делать не придется, а в остальном широкий профиль от терапии до хирургии»,— так пошутили, но, пошутив, добавили, что это не предложение, а приказ.

В училище, в мужских, курсантских компаниях, женщин называли — «мясо». «Как у нас с бабами?» — «Мяса хватает». А у Сережи первое впечатление о половом акте так и сложилось — сырое мясо... Конечно, жеребячий порыв к тому времени уже минул, и отношения с женщинами, основанные на одной лишь половой гимнастике, не давали результата. Сереже уже нужна была игра, вечеринки с танцами под патефон, объятия на кухне, глупые, радостные шутки.

— Ах, каблуком наступили...

— Что? Где этот каблук? Сорвем этот каблук,— и хватал пальцами, комично рвал со своего щегольского, офицерского сапога каблук, которым в тесноте наступил на ножку в женской туфельке.

А «женская туфелька» колокольчиком:

— Ха-ха-ха-ха... Ип-ип,— так смеялась.

Появился у Сережи и личный друг, чубатый курсант Федя Гуро, гитарист. Собственно, играть на гитаре Федя не умел, но очень обаятельно пощипывал струны, подмурлыкивал, подстукивал пальцами по гитаре и потому считался среди женщин хорошим гитаристом. Сочинял Федя и упаднические, пессимистические стихи, так же нравившиеся женщинам: «Счастье и жизнь молодую беспечную мы поменяли на форму с погонами...»

Короче, Федя по «мясу» был профессионал, а Сережа все же при нем любителем, знающим свое место, учеником и подмастерьем. И потому когда после окончания училища их вместе послали в дальний гарнизон, на южную, азиатскую границу, то он не сомневался, что первая да, пожалуй, и единственная гарнизонная красавица Валентина Степановна, библиотекарша, достанется Феде. Однако Валентина Степановна Федю отвергла и сама проявила благосклонность к Сереже. Федя, в котором взыграло чувство оскорбленного профессионала, начал от Сережи отдаляться, к Сережиному огорчению, поскольку к Феде он привык, да и место было глухое, так что нового друга приобрести непросто. Впрочем, жертвовать ради дружбы любовью он тоже не мог, поскольку и с женщинами было туго.

В гарнизонном поселке климат был малярийный, лихорадочный, набивавший сорокаградусную температуру днем и кидающий ночью в холодную дрожь. Свободных женщин, живущих по своей воле, а не возле своих обреченных на здешнюю службу мужей, было мало, да и те, как сказал Федя Гуро, мясо третьего сорта — посудомойки, уборщицы, поварихи. В небольшом гарнизоне, где все у всех на виду, роман с замужней был делом рискованным, и качество замужних риск не оправдывало. Все это, наряду с климатом, ужасно угнетало, особенно молодых людей.

Теплый дождь, ласковая болотистая прохлада, белые влажные лилии были невообразимы среди местного пейзажа, состоящего из всего сухого, выпаренного, безводного. Безводное, просушенное до блеска, густо-синее небо, казалось, вот-вот должно было начать шелушиться, трескаться, как трескалась безводная, серо-желтая земля, и даже вода, текущая в узких арыках, казалась так же сухой, может быть, из-за своего серо-желтого, глинистого цвета, мало отличавшегося от цвета берегов и из-за шуршания вместо плеска, сопровождавшего ее течение. Шуршала здесь и растительность, шуршали ящерицы, опасные скорпионы. Жить здесь было тяжело, легче становилось разве что ночью, во сне, когда снились родные, прохладные места. Однако на рассвете счастливые сны эти прерывал не ласковый, убаюкивающий крик петуха, а острый, режущий ишачий крик.

— Ишачья страна,— говорил Федя,— и «мясо» ишачье. Я слышал, что чучмеки местные все с ишаками живут. И наши некоторые приспособились,— и, прижав свои губы вплотную к Сережиному уху, дуя в ухо заправочкой — сто грамм и кружка пива,— сообщал, что мужа Валюши, капитана Силантьева, якобы застали за скотоложеством, после чего Валюша с ним развелась, и капитана отправили в ташкентский психгоспиталь.

Впрочем, о причинах Валюшиного развода и отправке капитана в психгоспиталь существовали и иные версии. При полковом медпункте, где работал Сережа, был изолятор в несколько коек, и находящийся в этом изоляторе ефрейтор Николай Тверской, белобрысый паренек из Ярославля, как-то рассказал Сереже.

— Капитан солдат, особенно первогодок, в задний проход... В кабине автомобиля себе на колени сажал. Но кого уж употребит, того обязательно домой в отпуск отпустит,— добавил Тверской, делая ударение на слове обязательно и глянув на Сережу с какой-то затаенной мечтой.

Ефрейтор Тверской сильно тосковал в этой чужой ему азиатской местности по своему Ярославлю, по Волге.

— Места у нас,— говорил он,— эх, места наши ласковые... Вернусь, ничего не надо, только бы смотреть по сторонам да радоваться.

Тверской лежал в изоляторе с диагнозом энтероколит и рассчитывал на досрочную демобилизацию, хотя с таким диагнозом вряд ли можно было на демобилизацию рассчитывать. Гарнизонный врач, полковник Метелица, поставивший этот диагноз, не то что в демобилизации, в госпитализации отказал, в отправке в Ташкент. Сережа считал диагноз ошибочным и пробовал даже о том с Метелицей говорить, чем чуть не испортил с ним отношения, ранее весьма хорошие. Скорее всего у Тверского был не энтероколит, а гнилостная диспепсия кишечника, недостаточное переваривание пищи от ферментной недостаточности. Пахло от Тверского всегда кислым зловоньем, и он жаловался, что в поносе у него попадаются непереваренные овощи. Промедление с госпитализацией могло привести к воспалению печени, но Метелица, человек властный и самолюбивый, защищал честь своего полковничьего мундира. Может быть, он так

же относился к отъезду из этих мест недоброжелательно, потому что ревновал всех отъезжающих. Сам он находился здесь, в азиатской глуши, за какую-то провинность, а прежде преподавал в Ленинграде, в Военно-медицинской академии. Он был неплохой специалист по огнестрельным ранениям и имел даже в этой области работы, в гарнизонной библиотеке была его брошюра: «Анаэробные инфекции при огнестрельных ранениях». Но «гражданские» болезни были не его стихией, он постоянно ставил неправильные диагнозы, больные это знали и по возможности старались обращаться не к нему, а к майору Пирожкову или даже к фельдшерам, что Метелицу также возмущало, и за поставленный уже свой диагноз он держался прочно. Гордился также Метелица своим знакомством с братом Ленина, Дмитрием Ильичом Ульяновым, под руководством которого он, молодым пареньком, работал когда-то в Крыму.

— Что говорил брат Ленина, Дмитрий Ильич Ульянов? — обращался он к больным во время обхода.— Лечиться, лечиться и лечиться...

А Сереже он советовал учиться.

— Вам надо учиться дальше, подготовиться в военную академию. Я напишу вам рекомендацию, у меня есть там знакомства. В свободное время не глупостями занимайтесь, а читайте книги. У нас замечательная библиотека, хорошо подобрана. И библиотекарша милая женщина, красавица Валентина Степановна Силантьева. Вот только с мужем ей не повезло, сколько она милая натерпелась.

От Метелицы за ужином с коньячком узнал Сережа о капитане Силантьеве третью версию: дипсомания — запойное пьянство плюс половые извращения. Кусал ее в постели до крови, руки связывал и насиловал. Она все терпела ради дочери, ради Машеньки, которую отец-пьяница, представьте себе, все-таки любит, и дочь отца любит... В общем, трагедия. Как выяснилось в госпитале при анализах — врожденная патология, врожденный сифилис, наследственный, и Валентина Степановна теперь опасается за здоровье Машеньки. У нее с Машенькой, знаете, сложные отношения, особенно после того, как отца в госпиталь отправили. Машенька теперь не с матерью живет, а у сестры отца в Андижане.

Судя по таким обстоятельным знаниям личной семейной жизни Силантьевых, Метелица был к Валентине Степановне явно неравнодушен. Но этот одутловатый, с прокуренными зубами пятидесяти с хвостиком человек вряд ли имел какие-либо шансы у миниатюрной, хорошо сложенной двадцатисемилетней брюнеточки.

Сережа часто в свободное от службы время посиживал в библиотеке и читал книги по программе подготовки в академию. Метелица советовал также Сереже при поступлении в академию представить какую-либо публикацию, хотя бы журнальную. И по рекомендации Метелицы Сережа начал писать работу об особенностях огнестрельных ран при выстреле с близкого расстояния. Граница была недалеко, и Сереже приходилось наблюдать такие ранения и участвовать в их лечении. Сережа написал о сходстве методов лечения этих ран с лечением ран, размозженных и рваных, и об особенностях их лечения в местных азиатских климатических условиях. Работа получилась пухлая, с графиками, диаграммами, и Валентина Степановна взялась ее отпечатать. Это был их первый душевный контакт. Когда же прибыл из медицинского журнала положительный ответ, то ликовала и радовалась вместе с Сережей, радовалась за Сережу, как уже за близкого человека. Так они сошлись, и хоть Сережа получил меньше, чем ожидал, все равно эта связь бодрила Сережу и ублажала его самолюбие, поскольку первая красавица гарнизона, на которую многие поглядывали, выбрала именно его, ничем пока не приметного фельдшера-лейтенанта. Когда прибыл авторский экземпляр медицинского журнала, то оказалось, что большая статья превращена в маленькую заметку, из нее выброшено все, кроме лечения ранений в местных климатических условиях. Это огорчило Сережу, но в конечном итоге событие было все равно радостным, и Валентина Степановна предложила отметить его поездкой в выходной день к горному озеру. Поездка была неблизкой и трудной, по крутой, ухабистой, пыльной дороге, на местном автобусе, трясущемся, как в лихорадке. Но зато можно было побывать в оазисе, где листья были зелеными, небо голубым, а озерная вода не имела привкуса глины. На берегу озера, рядом с домом отдыха местной правящей знати, находилась чайхана, где подавали свежий сладковатый плов, по местному рецепту приправленный изюмом, мягкие, пухлые лепешки с тмином и холодный фруктовый шербет. Сережа радовался, предвкушая удовольствие от этой поездки, но вдруг, накануне выходного, Валентина Степановна позвонила и, как Сереже показалось, чрезвычайно взволнованным голосом, без всяких объяснений поездку отменила. Попросила также Валентина Степановна впредь к ней домой не приходить без ее звонка. Взволнованный, расстроенный, теряясь в догадках, Сережа отправился в библиотеку, но там вместо Валентины Степановны работала ее сменщица, старушка Вера Тарасовна, которая сказала, что Валентина Степановна «немножко приболела».

«Так всегда,— думал с горечью Сережа,— если жизнь приласкает, то в дальнейшем ожидай подвоха». Без Валентины Степановны он уже скучал, не зная, куда себя деть среди кучи гарнизонных, казарменного типа домов, либо глиняных глухих заборов местного кишлака. Особенно тоскливы были пустые вечера, время, которое Сережа обычно проводил у Валентины. В тоске открывал Сережа медицинские книги, читал о кровотечениях, о повреждении черепа, о разновидностях шоковых состояний при огнестрельных ранениях. Но не шло. Тогда закрывал он книги медицинские и открывал книги философские. К философии Сережа приобщился со скуки еще до знакомства с Валентиной Степановной. Некоторое количество подобных книг было в гарнизонной библиотеке. Новинки такого рода по линии армейского политуправления, разумеется, не поступали, но оставалось некоторое количество из старого фонда, может быть, по недосмотру каким-то образом осевшие в дальних гарнизонах. Так «Натурфилософия» Шопенгауэра, «Психология» Джемса, «Болезни воли» Рибо имели штамп «Офицерская библиотека тридцатого пехотного полтавского полка». Бог весть как библиотека старого полтавского полка оказалась в нынешнем азиатском гарнизоне. Книги эти тесной кучкой стояли на полке в конце раздела «Философия и естествознание», потесненные трудами Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, Дарвина, Павлова и прочих официальных философов. Кроме Сережи, до этих книг, пожалуй, никто не добирался, да и Сережа добрался случайно, обнаружив ссылки на Джемса в старом учебнике психиатрии Корсакова, ибо основы психиатрии необходимы были при сдаче экзаменов.

Телесность чувств, первичность тела — вот что вычитал Сережа у Уильяма Джемса, американского психолога, физиолога, медика и философа, работами своими показавшего отсутствие четких граней меж этими науками. Человеческие чувства, душевная жизнь не могут быть подвергнуты материалистическому дроблению, но не могут быть и уведены в загробный мир спиритизма и метафизики. Физиологичность эмоций — так еще в прошлом веке объяснял Джемс ныне происходящее с Сережей.

Отношения Сережи с Валентиной Степановной были ровные, без перепадов. Это было постоянное желание иметь ее как женщину, но страсти и мечты не было. А тут вдруг, после звонка, наполненного недомолвками, появились и страсть, и мечты, и ревность. Подумалось, что причина — приезд капитана Силантьева. Каким образом? То ли выпустили, то ли сбежал. Всякая дичь подумалась, но под влиянием физиологических эмоций решил проверить ближайшим вечером свою догадку.

Днем, в зной хотелось все, что можно, с себя снять, все, что можно, расстегнуть, но вечерами приходилось надевать шинель и теплые носки верблюжьей шерсти. Подобным образом одевшись, отправился Сережа темным холодным вечером к дому Валентины Степановны. Просто так подойти и заглянуть в окно нельзя было, поскольку Валентина жила на третьем этаже пятиэтажного гарнизонного дома для семейных. Но недалеко от дома рос старый тополь, нижние ветви которого уж высохли, и листьями покрыта была лишь верхняя половина ветвей. Как раз забравшись по мертвой половине тополя до его живой половины Сережа смог заглянуть в окно третьего этажа. Сережа сознавал, что делает глупость или пакость, его положение будет ужасным, если заметят, но, сознавая все это, он тем не менее продолжал пристально вглядываться в окна Валентины Степановны. Окна были завешаны, однако горел свет и видны были тени. В одной из теней он узнал Валентину, вторая была неопределенна, непонятно какого роста, потому что находилась в отдалении. Ясно было лишь — меж тенями происходит борьба. Тень Валентины размахивала руками, то ли угрожая, то ли защищаясь. Потом она исчезла, то ли наклонилась сама, то ли ее повалили. «Капитан Силантьев вернулся из психгоспиталя,— уже в уверенность переросла догадка,— насилует ее, связав руки». И вдруг юношеское жеребячье половое возбуждение, давно уж не посещавшее, овладело Сережей. Сидя у шершавого древесного ствола, держась побелевшими руками за ветви, слыша свое учащенное дыхание, дрожа от сердцебиения, Сережа в своем воображении вместе с капитаном Силантьевым участвовал во всех этих физиологических откровениях, потому что, думалось, полное исчерпывающее до дна наслаждение от связи с женщиной возможно лишь либо если она запретна, либо если она преступна. Так страшно, до самозабвения думалось. «И вообще,— думалось,— всякая человеческая мысль, которая честна до конца,— преступна,— так думалось уже без удержу, потому человека нельзя оставлять наедине со своими мыслями. Всегда меж человеком и его мыслями должен быть надзиратель: нравственные принципы, мораль... Как в тюрьме, во время свидания с близкими...»

Так бесстрашно, уголовно философствовал Сережа, вглядываясь в темное окно, поскольку кто-то, наверно капитан Силантьев, догадался выключить свет. И Сережа воображал себя там за темным окном, вместе с капитаном над связанной, распростертой Валентиной.

потому что физиологические эмоции неподвластны морали, неподвластны даже собственной свободной воле. Когда они на свободе, то зависят только от физиологических процессов в сосудодвигательной системе. А разум? Разум в этой крайней ситуации изменяет человеку, разум вообще часто склонен к предательству. Понимая, как физиолог, бессилие человека перед своей физиологической эмоцией, награждающей телесным наслаждением, как философ, как религиозный философ Джемс знал, что от физиологии лишь одно спасение — вера. Вера неподвластная предательскому разуму. Вера, которую можно обрести не в церкви, а в душе. Поэтому преступник первым делом старается изломать, растоптать, убить свою, мещающую его физиологии душу, но вполне сознательно, разумно может молиться в церкви до преступления и разумно каяться после преступления.

Впрочем, философские вопросы веры, излагаемые Джемсом, Сережу тогда не затронули, он их проглядел, пролистал и опустил. Но зато его тронуло, заинтересовало то, что Джемс называл психическими обертонами. Состояние сознания постоянно меняется, подобно потоку, никогда не повторяющему прошлое, но несущему в себе то, что минуло и окружает нынешнюю душевную жизнь кольцами прошлых отношений. Эти прошлые отношения переживаются в качестве дополнительных состояний, придающих дополнительную окраску основному, нынешнему переживанию. Эти кольца прошлых переживаний, опоясывающих нынешнее, основное, и есть, по Джемсу, психические обертоны.

Сережа жил с Валентиной Степановной давно, почти по-супружески, и его желания в последнее время были ослаблены, он даже начал подумывать о перемене и почти присмотрел перемену. Это была соседка и подруга Валентины Степановны, жившая этажом выше, Дильром Шовкатовна, татарка, темноволосая женщина, плосколицая, узкоглазая, с выщипанными бровями. У нее по азиатскому обычаю было много детей, кажется, четверо или пятеро, но женская увесистая грудь, женские крепкие бедра, полные руки, крепкая спина, обширный зад — все говорило о постоянном половом влечении, ею испытываемом, которое не в состоянии удовлетворить ее муж, интендантский майор Филипок, вдвое ее тоньше и ниже ростом. Как-то по-соседски она пила у Валентины Степановны зеленый чай с урюком. Сережа тоже участвовал в чаепитии. Когда Валентина Степановна зачем-то вышла в переднюю, Дильром Шовкатовна наклонилась, подобрала упавшую чайную ложечку и вдруг сделала рукой движение к Сережиной промежности, причем косые глаза ее в упор, вопросительно, зовуще смотрели Сереже в лицо. Сережа, не ответив ничего на ее взгляд даже взглядом, наклонился к своей пиале, глотнул чай, и она, криво, похоже, презрительно улыбаясь, тоже глотнула чай, причмокнув. Дильром Шовкатовне было лет сорок, и эта, по Сережиным понятиям, пожилая, толстая женщина, постоянно вытирающая пот с лица, ему не нравилась, однако после ее неожиданного движения и вопросительно-зовущего взгляда он к ней начал приглядываться. Возможно, Валентина Степановна нечто заметила или ощутила нечто женским чутьем, потому что как-то рассказала о своей соседке, к которой до того всегда относилась дружески:

— Прежде ни одного молодого офицерика не пропускала, а теперь, когда постарела, и мальчишками-первогодками не брезгует. Был случай, ее застали на кухне с поваренком.

Дильром Шовкатовна заведовала гарнизонной столовой, а муж ее, Зиновий Андреевич Филипок, был начальник тыла, то есть занимался снабжением. Жили соседи богато, и при всем своем внутреннем презрении библиотекарши, выпускницы университета, к снабженцам Валентина Степановна старалась поддерживать добрососедские отношения даже после того, как появилось у нее к соседке нечто вроде ревности. К тому же Дильром Шовкатовна была женщина добрая, щедрая, и прежде, когда капитан Силантьев пьяный бушевал, она оставляла Машеньку у себя ночевать. При всей своей человеческой доброте Дильром Шовкатовна имела явную склонность к половым извращениям — это Сережа чувствовал. Впрочем, на Востоке половые извращения такое же обычное явление, как острые приправы к еде, без которых здешний знойный климат делает пищу пресной и неаппетитной.

Все эти дни после того, как Сережа сидел на тополе и заглядывал в темные окна, воображая картины насилия капитана над Валентиной Степановной, он думал о Валентине Степановне постоянно, маниакально, и вдруг звонок, голос Валентины, привычно знакомый прежде и незнакомо возбуждающий теперь, приглашал в гости этим вечером. Валентина Степановна сказала, что очень соскучилась, но обстоятельства не позволяли видеться раньше. «Обстоятельства — это капитан,— подумал Сережа,— наверно, капитана снова отправили в психгоспиталь. Сегодня я заменю капитана».

Едва дождавшись вечера, Сережа все-таки пришел раньше срока и заметил, что Валентина Степановна оказалась обеспокоена, куда-то выходила, что-то на лестнице говорила. «Неужели

капитан еще здесь? Что за странности, что за тайны»,— думал Сережа, все более возбуждаясь. Вскоре, однако, Валентина Степановна вернулась успокоенная, и сели ужинать с вином. За прошедшую неделю Валентина Степановна переменилась, осунулась, под глазами круги, в глазах усталость, но все это было ей к лицу, все это влекло, все это возбуждало.

— Очень соскучилась,— сказала Валентина Степановна, когда они выпили несколько рюмок,— очень скучала,— и потянулась, чтоб чмокнуть его в губы, на что он обычно отвечал хладнокровным поцелуем. Потом обычно Валентина Степановна уходила за ширмочку, аккуратно раздевалась, в порядке укладывая одежду, гасила свет, ложилась в постель, ожидая, пока разденется Сережа, и раскрывала перед ним добрые дружеские объятия и удобно раздвигала ляжки. Но ныне, как Сереже показалось, чрезмерно опьяненный вином, хоть пили они это некрепкое, липкое вино и прежде в том же количестве, ныне он впился ей в губы, ошарашив таким порывом. Затем, не давая опомниться, схватил, приподнял, понес к постели, срывая часть одежды на ходу и бросая, где попало, стаскивая так же с себя одежду, с хрустом что-то разорвав. Дрожа от возбуждения, он мешал ей удобно улечься, удобно расположить свое тело, сжал, давил. Вначале она пыталась говорить, даже сопротивляться, но затем его маниакальное состояние передалось и ей.

— А-а-а... О-о-о...— впервые за ее с Сережей сожительство закричала она.— А-а-а... О-о-о...— и вдруг, точно впав в бешенство, завопила, будто была она не культурная библиотекарша, окончившая университет, а уличная развратная женщина.— Крепче! Крепче! Сильнее! Сильнее! Дальше! Дальше!.. А-а-а... О-о-о... О, как...— и вдруг добавила уличное, нецензурное слово:— О, как... О, как... О, как...

В этот момент позвонили в дверь.

«Капитан,— с испугом подумал Сережа,— что теперь будет».

— Это капитан? — растерянно спросил он.

— Это дочка звонит, Машка,— все еще тяжело дыша, с досадой ответила Валентина Степановна,— приехала без телеграммы... Покою от нее всю неделю не было... Сегодня велела ей у Дильром ночевать...

Пока они переговаривались, в дверь звонили непрерывно.

— Я ей сейчас, мерзавке, покажу,— сердито сказала Валентина Степановна.

Вскочив, накинув халат, шлепая босыми ногами, она пошла в переднюю, откуда послышались выкрики, сопение и спор двух голосов.

«Глупое положение,— думал Сережа,— ах ты дурак, дурак. Насчет капитана, насчет насилия — все мое воображение... Это она тогда с дочерью ругалась, когда я на тополе сидел. Надо быстрей одеться и уходить. Не хватает еще мне семейного скандала».

Сережа выскользнул из-под одеяла и начал торопливо собирать свою разбросанную в порыве страсти по полу одежду. В этот момент Валентина Степановна вернулась одна.

— Она больше не придет,— сказала Валентина Степановна,— дерзкая девчонка. Папина дочка. Представляешь, сказала мне, что я специально отправила Силантьева в госпиталь, чтоб жить с любовниками... Ложись, Сережа, ложись, и она повалилась на него, впилась страстным поцелуем в его губы, желая опять повторить то, что, возможно, переживалось ею впервые.

Но Сережа уже остыл, уже обмяк, уже угас, уже заскучал.

— Мне пора,— сказал он, сделав попытку подняться.

Однако Валентина Степановна не пускала, держала цепко, навалившись голым телом на Сережино голое тело, стремясь его вновь возбудить.

— Ты не беспокойся,— уговаривала она Сережу,— Машка больше не явится, а завтра я ее назад к сестре капитана отправлю.

И тут же после этих слов опять позвонили. Лицо Валентины Степановны из умиленно-ласкового, с которым она уговаривала Сережу, тотчас сделалась сердито-каменным. Видно, зная свою дочь, она и не ожидала, что все кончится хорошо. Не ожидала, но надеялась.

— Ну, я ей сейчас устрою,— сказала Валентина Степановна, решительным, быстрым шагом направляясь в переднюю, рывком отперла дверь, и Сережа, пытавшийся пробраться к одежде, мелькнув голым телом в упавшей из передней полоске света, бросился назад к постели, затаился под одеялом.

Пробегая, он успел заметить выглянувшее из передней девичье лицо, не разглядел, но ощутил что-то среднерусское, блондинистое, видно, в отца. Заметил Сережа также, что девочка, как и мать, была озлоблена. Она ловко и решительно нырнула под руками матери, загораживающей ей вход в комнату. Сережа слышал из-под одеяла уже близко от себя.

— Почему не осталась у Дильром Шовкатовны?

— Не хочу.

— Почему не хочешь?

— Не хочу,— как рубила.

— Что ж,— говорит Валентина Степановна уже помягче,— не хочешь, раздевайся, ложись в свою постель.

«Это еще что за поворот,— думал Сережа, укрывшись с головой одеялом,— видно, лаской берет».

— Ложись, доченька.

— Не хочу,— твердит.

— Что ты, Машенька, у Дильром Шовкатовны не захотела и здесь спать не хочешь? Будешь всю ночь сидеть?

— Буду сидеть! — все это зло, капризно, спесиво говорит.

— Как же ты, доченька, спать не будешь? Будешь всю ночь сидеть?

— Не буду спать.

— Отчего?

— Кого привела?

— Ложись, ложись, доченька,— не отвечая на вопрос, шепчет Валентина Степановна ласково, и слышит Сережа, начала дочь раздевать.

Сандалики сняла, упали с легким стуком, платьице снимает, шуршит. Выглянул Сережа осторожно, видит — лежат мать и дочь в постели, мать дочь обнимает и что-то шепчет, объясняет, а дочь ей тоже шепотом отвечает.

«Дело еловое,— думает Сережа,— сколько же они так шептаться будут... Мне-то что делать, как выбраться? Вскочить бы нахально, трусы рывком натянуть, майку, галифе, гимнастерку, ремень через руку, сапоги в другую руку, фуражку на голову и бегом...» Лежит Сережа, прикидывает, но осуществить задуманное не решается. Сам не заметил, как забылся под шепот матери с дочерью. Устал все-таки от страстного труда и эмоциональных перепадов. Вдруг очнулся Сережа от легкого толчка в бок. В забытьи, в полусне подвинулся под давлением теплого голого тела.

— Заснула Машенька,— шепчет Валентина Степановна.

И верно, слышит Сережа детское посапывание. «Самое время уходить»,— думает. Но Валентина Степановна не пускает, спину гладит, целует, Сережину промежность ненасытно ладонью мнет. Невольно начал опять возбуждаться. Но вдруг одеяло прочь улетело, сорванное. Машенька, болезненно-гневная носится по комнате в одной рубашечке, топая босыми ножками. Подбежала к кровати, зло сопя, потом от кровати побежала к буфету. А на буфете сидели две машенькины любимые игрушки: медведь и кукла. Медведь был обычный, бурокоричневый, которого можно было встретить в дебрях любого детского магазина в любом городе рядом с целлулоидными пупсами, глупыми матрешками, белобрысыми куклами, чревовещающими — «мама», и пионерскими барабанами. В раннем детстве Сережа тоже играл с куклами и знал еще несколько мальчиков, играющих в куклы. Девочки играют куклой сознательно, воспринимая ее, как своего ребенка, мальчик играет куклой подсознательно, воспринимая ее своей возлюбленной. Вспоминая свои куклы, Сережа иногда подумывал, что именно они пробудили в нем первое половое чувство. Но кукла, сидевшая на буфете, вряд ли такое чувство могла пробудить. Кукла это была местная, азиатского производства, и произвела ее местная фарфоро-фаянсовая фабрика. Тело куклы было мягким, из шелковых атласных лоскутков, набитых внутри темной, необработанной хлопковой ватой. Но голова куклы была изготовлена из божьего материала, горшечной глины, хорошо обожженной в печах и покрытой глазурью. Точно так же изготовляли и покрывали глазурью, синей, красной, розовой, горшки, чашки, миски. У куклы, которую звали Машенька, были такие же, как у Маши, синие дикие глаза, красные, напряженные губы и розовые, возбужденные щечки.

Отбежав к буфету, Маша схватила куклу Машеньку за атласные ноги и, подбежав к кровати, мимо голого плеча матери, ударила глиняной головой куклы Сережу в зубы. Ударила, как кирпичом, рот мигом наполнился кровью. Валентина Степановна яростно взвизгнула и, как была голая, бросилась на Машу, вцепилась ей в волосы, поволокла в переднюю. Однако, видно, и Маша вцепилась матери в волосы, потому что в передней обе с грохотом упали. Сережа, сплевывая кровь в ладонь, вскочил рывком, натянул трусы, фуражечку на голову, майку, ремень, галифе, гимнастерку в одну руку, сапоги в другую, Все, как задумал, да поздно осуществил, в дверь уже не побежишь — сцепившиеся мать и дочь загораживают. Возможно, уже и на лестнице соседи, разбуженные скандальными криками. Шагнул к окну, распахнул...

Был холодный азиатский рассвет, кричали ишаки. Знакомый тополь, снизу до половины су-

хой, сверху до половины зеленый, манил к себе. Если б разбежаться, можно бы допрыгнуть, ухватиться за ветви. Но как разбежишься, стоя на подоконнике? Глянул вниз — показалось не так уж высоко, а крики сзади все подгоняют. Бросил одежду, сапоги вниз, они глухо упали. Оттолкнулся, прыгнул в надежде достичь тополя, но коснулся лишь пальцами ветвей, понесся мимо в свободном полете — доли секунды и приземлился... «Удачно,— мелькнуло в сознании. Наклонился, чтоб поднять упавшую с головы фуражку, и боль в правой ноге горячо вонзилась,— перелом пяточной кости... Но голеностопный сустав, кажется, цел, передвигаться можно,— сделал шаг, и потемнело в глазах, опустился на землю,— нет, перелом всей стопы»,— подумалось в отчаянии.

Подобрал Сережу патруль, отвез сначала в полковой медпункт, где дежурил Федя Гуро, как показалось Сереже, злорадно усмехнувшийся, когда узнал, при каких обстоятельствах Сережу подобрали. Утром доложили полковнику Метелице, непосредственному Сережиному начальнику и бывшему Сережиному покровителю. Полковник Метелица проявил в данном случае бескомпромиссность, написал докладную и взял назад свою рекомендацию в Военно-медицинскую академию. Дело принимало неприятный оборот, после госпиталя Сереже предстояло отбыть арест на гауптвахте, его послужной список был испорчен. К счастью, подоспело хрущевское сокращение армии, откуда старались уволить все ненужное и запятнавшее себя. Сережа был уволен одним из первых, что его обрадовало, поскольку он уже давно подумывал вырваться из этой глуши, уйти из армии и поступить в медицинский институт. По собственному желанию уволиться было невозможно, да вот скандальное обстоятельство помогло. «И щуку бросили в реку...» — рассказывая о своей удаче, заканчивал Сережа из басни Крылова.

Он попал в московский медицинский; выдержал конкурсные экзамены и был принят. С Валентиной Степановной Сережа виделся после случившегося всего один раз, когда пришел в библиотеку подписывать обходной лист.

— Счастливой дороги,— сказала Валентина Степановна ровным голосом, без обиды и без всякого интереса.

— Счастливо оставаться,— так же безразлично ответил Сережа.

Впрочем, он слышал, что Валентина Степановна тоже не остается, выходит замуж за полковника Метелицу и уезжает в Ленинград, где после хрущевской «оттепели» полковник опять получает свое место преподавателя в Военно-медицинской академии.

6

Став студентом Московского медицинского института, Сережа близко сошелся со своим сокурсником, Алешей Кашеваровым-Рудневым. Семья Алеши по мужской линии — отец и сам Алеша — была медицинской, по женской линии — Алешина мать Мария Осиповна и старшая сестра Сильва — принадлежали к миру искусства. Кстати, за спиной этой семьи по медицинской линии действительно была серьезная традиция. Прабабушка, Варвара Алексеевна Кашеварова-Руднева, первая в России женщина-врач, была автором капитальных трудов «Материалы для патологической анатомии маточного влагалища» и «Гигиена женского организма». Муж ее, Алешин прадед Руднев был профессором Хирургической академии. По линии искусства все было менее серьезно. Сильва — театральный художник, Мария Остаповна — бывшая актриса, писала теперь нравственно-назидательные пьесы для детей и юношества и чем-то вдруг напомнила Сереже давно забытую Мери Яковлевну, мать забытой Бэлочки. «В принципе,— думал Сережа, поглядывая на Марию Осиповну,— в жизни редко встретишь что-либо новое. Всегда вариации уже знакомого, виданного. Вот Алеша все-таки новое, хотя отдельные черты были уже знакомы ранее, но в целом новое».

Кашеваровы-Рудневы, московская потомственная, привилегированная семья, жили в большой арбатской квартире. Тускло поблескивала старина, накопленная прошлыми поколениями,— бронза, хрусталь, неяркое, высшей пробы столовое серебро, золоченые рамы картин. Среди картин был Врубель, не копия, а оригинал, портрет девушки с заостренным овалом бледного лица с мистическими, чувственными большими глазами. Висело также несколько картин Павла Ковалевского, дальнего родственника Софьи Васильевны Ковалевской, профессора математики, с которой Варвара Алексеевна Кашеварова-Руднева была знакома и даже дружна. В большой семейной библиотеке хранилась книга Софьи Васильевны с дарственной надписью, но не по математике, а художественная, поскольку Софья Васильевна увлекалась и художественным творчеством, писала романы. А роман с дарственной надписью назывался «Нигилистка».

Как-то Алеша, искавший на полках одну из нужных ему книг, показал Сереже роман Ковалевской и сказал:

— Вот уж по Крылову: беда, коль пироги начнет печи сапожник... Никакого художественного дара, только переживания собственной души, в которой проглядывает это,— он усмехнулся и щелкнул пальцами,— это известное по системе Kraft-Ebing, половое чувство на грани извращения. Как гинеколог, я мог бы предположить ювенильные, внецикличные маточные кровотечения в период полового созревания, оставившие в душе незаживающий рубец... Ты, наверно, слышал, что в пятнадцать лет Ковалевская была влюблена в Достоевского...

К творческой деятельности своей матери Алеша тоже относился скептически, посмеиваясь. Недавно Мария Осиповна окончила пьесу, которую якобы одобрили на радио и где-то в периферийном театре. Пьеса была, как говорила Мария Осиповна, «постановочно удобна и нравственно актуальна». В ней было всего два персонажа: преподаватель в шляпе и преподаватель в кепке, меж которыми велся нравственный спор о воспитании юношества. Побеждал, конечно, преподаватель в кепке. Другая пьеса Марии Осиповны называлась «Вовка и овцы». В ней с юмором, не лишенным нравственной назидательности, изображалась жизнь мальчика Вовки, сына передового колхозника-пастуха.

Алешиного отца Михаила Федоровича Сережа видел лишь несколько раз мельком, когда тот проходил к себе в кабинет. Потом он и вовсе исчез.

— Уехал в Новосибирск, там в институте кафедру получил,— как-то сказал Алеша,— у него с мамой давно не ладится.

Кстати, и сам Алеша в арбатской квартире не жил, у него была маленькая, однокомнатная, однако отдельная в кооперативном доме на Сретенке. Алеша был невелик ростом, худощав, некрасив, но обаятелен. Он часто менял любовниц. Все любовницы ему стряпали. Одна очень хорошо готовила овощные супчики, и когда он с ней расстался, то тосковал по этим супчикам. О другой, нынешней, с восторгом говорил:

— Только познакомился, а уже голубцы лепит.

В большой арбатской квартире постоянно жила только Мария Осиповна и служанка Ксения, девушка лет двадцати пяти с синими кругами под глазами. Алешина сестра Сильва жила так же отдельно с мужем своим Петром Павловичем, артистом эстрады, «народным комиком». Иногда по тому или иному случаю устраивались семейные обеды, и тогда семья сходилась на Арбате. Случалось, на эти семейные обеды приглашали посторонних. Так на один из таких обедов Алеша пригласил Сережу, а Сильва Каролину, чешскую балерину, проходящую стажировку в Большом театре.

Каролина сидела на противоположной от Сережи стороне стола, чуть наискосок, и Сережиным глазам было словно больно на нее смотреть, как на нечто слепящее, яркое, и он не увидел ее в подробностях, а лишь в целом. Он заметил, что в ней много белого, в одежде, в глазах, в лице, в волосах. Лишь позднее он начал различать детали и обнаружил, что глаза у Каролины не светлые, а карие и волосы светло-каштановые. Она говорила по-русски, но с шипящим чешским акцентом, с милыми ошибками и неточностями. Впрочем, в тот первый вечер она говорила мало, и все говорили мало, поскольку за столом господствовал Петр Павлович Коровенков, муж Сильвы, «народный комик». Когда на блюде Ксения подала жареных уток, Петр Павлович поводил над блюдом вилкой, остановился над румяным куском, наколол его, положил на свою тарелку и, сделав насмешливо-печальное лицо, произнес:

— Прости, утка,— после чего впился в кусок зубами.

Сильва визгливо захохотала, обнажая металлические пломбы, а потом, наклонившись к Каролине, начала ей шепотом объяснять смысл шутки. Каролина слушала Сильву, грациозно, по-лебединому склонив свою узкую маленькую головку с гладкой балетной прической, светло-каштановыми волосами, закрепленными сзади узлом. Поняв смысл шутки, она вежливо улыбнулась. Зубы у нее были маленькие, чистенькие, остренькие, мышиные. Все поглядывал Сережа, все поглядывал и ничего не ел. Тарелка его была пуста, лишь несколько хлебных крошек лежало на ней, в то время как иные тарелки полны уж были обглоданных костей, а у Петра Павловича уже кости класть некуда было, и Ксения принесла ему другую тарелку. Перед Каролиной на тарелке тоже лежало обглоданное утиное крылышко, и она ела теперь утиную ножку, обернув косточку салфеткой, чтоб не испачкать белые свои пальчики. Не решаясь смотреть на слепящее лицо Каролины, Сережа главным образом поглядывал на ее пальчики, державшие утиную косточку.

«То, что Петр Павлович создал за столом шутовскую атмосферу — хорошо»,—

думал Сережа, потому что ему было легче скрыть свою робость перед этой женщиной, скрыть свою рабскую робость, свой ушиб, свою никогда прежде не испытанную беспомощность перед женским.

— Сильва, ты меня не любишь, Сильва, ты меня погубишь,— пел Петр Павлович козлиным фальцетом, не соответствующим его грузной, тяжелой фигуре и квадратному лицу,— Сильва, ты меня с ума сведешь, мало молока даешь.

Он поднял пустой стакан, и Сильва, продолжая показывать в хохоте свои пломбы, передала Петру Павловичу со своего края полную бутылку водки, поскольку бутылка, стоящая перед Петром Павловичем, уже была пуста, и лицо его побагровело. Впрочем, выпили все, причем водки, только Мария Осиповна пила сливовицу из початой бутылки, которую поставила перед ней Ксения. От выпитой почти без закуски водки Сережа осмелел, чаще стал поглядывать на Каролину, лицо которой потеплело, порозовело, сделалось доступней, но от этого волновало еще более.

— Что это за доморощенное толстовство, Сережа,— по-пьяному громко сказал Алеша, указывая на свободную от утиных костей Сережину тарелку,— перед тем как стать вегетарианцем, Лев Николаевич ел много мяса... Надо есть мясо,— повторил пьяный Алеша, нажимая на слово «мясо», и Сережа вспомнил, как рассказывал Алеше о том, что в армии было принято называть женщин «мясом».— Это Сережа,— развязно, пьяно сказал Алеша Каролине,— наш Вертер, кощунственно-дерзкий печальник, высокий альтруист, бунтарь.

Сережа хотел рассердиться на эту Алешину развязность, с которой тот обращался к Каролине. Ему показалось, что эта развязность оскорбляет Каролину, а значит, и его, Сережу. Но в этот момент Каролина протянула к Сереже через стол маленькую свою ладошку, и Сережа робко, как за подаянием, протянул ей навстречу свою ладонь, при этом локтем опрокинул стоящую перед Петром Павловичем бутылку.

— Очень было приятно,— сказала Каролина и вытащила назад из Сережиной руки свою ладошку.

Рука Сережи некоторое время беспомощно висела над столом.

— Эх, мне эти белорусы,— с досадой сказал Петр Павлович, подхватывая бутылку, из которой вылилось, хоть и немного,— из стакана выплеснул — к счастью, а из бутылки — к несчастью.

— Я не суеверный,— досадуя уже на Петра Павловича, сказал Сережа,— Не суеверный и не белорус.

— Не белорус,— удивился Петр Павлович,— жаль. Я хотел разузнать... Недавно был в Минске, выхожу на вокзале, слышу, женщина так отчаянно кричит — насильник, ко мне, насильник, ко мне... Я оторопел... Это, верно, по-белорусски насильник — значит носильщик?

— Не знаю,— досадно повторил Сережа, видя, как показывающая в хохоте пломбы Сильва подвинулась вплотную к Каролине, касаясь ее плечика своим плечом, словно загораживая Каролину от Сережи, и опять начала объяснять смысл шутки Петра Павловича.

Каролина ушла с Сильвой и Петром Павловичем. Но перед уходом она вдруг сама подошла к Сереже, протянула руку и сказала:

— Спокойный вечер...

«Боже мой, какая женщина,— думал Сережа.— Боже мой, какая.. » Неодолимое влечение подобно навязчивым мыслям, и мысли эти не давали Сереже покоя весь вечер и всю ночь. Он заснул лишь под утро, от усталости.

Сережа жил на Сивцевом Вражке, где дешево, удачно снимал маленькую комнатку с туалетом в коридоре, но зато с индивидуальным телефоном. Снимал Сережа по протекции Алеши у старушки, дальней родственницы Алешиной мамы. Старушка постоянно жила за городом на даче у женатого своего сынка. В комнатке едва помещались кровать, стул, столик и книжная полочка, окно заслоняла кирпичная стена соседнего дома, так что и днем было темновато. Но все-таки здесь было лучше, чем в муравьином студенческом общежитии, где Сережа жил раньше. Разве мог бы Сережа в общежитии так же безмолвно лежать во тьме, счастливыми глазами рассматривая кирпичный экран, по которому скользила бесплотная жизнь? «Боже мой, какая женщина»,— то ли думал, то ли произносил вслух Сережа. И все скользили по кирпичному экрану бесплотными душами тени и отсветы.

Утром, сидя на лекции по злокачественным новообразованиям женских половых органов, Сережа был рассеян и безразличен, хотя предмет его интересовал и лекции профессора Фоя он всегда тщательно конспектировал.

— Гнойные язвы в области клитора,— говорил профессор Фой,— кровеносные выделения из влагалища цвета мясных помоев... Бородавчатые новообразования, внешне напоминающие цветную капусту... Погружение пуговичного зонда в раковую опухоль шейки матки...

Слушать сейчас все это Сереже было то же самое, как если бы, пребывая в райских кущах, пытаться слушать лекцию об адских котлах. В счастливом Сережином мире сейчас была простая чистая жизнь и простая чистая смерть. И логика этого мира была проста и чиста, а сущность этой логики состояла в стремлении изменить данное положение как неприемлемое на другое, более приемлемое. То есть встретиться с Каролиной. Что произойдет после этой встречи, Сережа не знал, но влечение было сильно, а влечение всегда требует двигательного проявления.

В этом году московская осень была солнечная и по-летнему теплая, на улицах царила пестрота, веселая суета погожих дней, свежих, не пыльных, не изнуряющих. Сережа прогуливался неподалеку от служебного входа в Большой театр, поглядывая на входивших и выходивших. Его поразило, как много среди входивших и выходивших похожих друг на друга и чем-то похожих на Каролину. Та же гладкая прическа, та же походка, тот же рост. Несколько раз сердце Сережи вздрагивало, начинало биться сильней, но потом затихало. Это были не более чем чужие подобия. Сережа прогулял без пользы до вечера, возвратился домой усталый, спал урывками, опять наблюдая бесшумную жизнь на кирпичном экране. Так, в бесполезных прогулках минула неделя.

— Ты или нездоров, или читаешь ночами,— сказал Алеша, когда в воскресенье они с Сережей поехали на семейную дачу Кашеваровых-Рудневых.

— Читаю ночами,— ответил Сережа.

— Что? Точнее, кого?

— Пушкина.

— Ты б сейчас Гете почитал, «Страдания молодого Вертера».

«Опять намеки,— с тревогой подумал Сережа,— неужели он догадывается? А может, догадаться легче, чем мне кажется? Может, моя внутренняя бесшумная жизнь внешне достаточно шумна и различима, может, я живу, как сумасшедший, скрывающийся в стеклянном доме?»

Сережа и Алеша шли лесом, точнее лесным парком, потому что среди деревьев были проложены парковые аллеи, стояли скамейки и мусорные ящики. Но пахло по-лесному остро, с горчинкой, и солнце светило по-лесному, било полуденно, почти вертикально сквозь верхушки деревьев, как сквозь высокую стеклянную крышу. Вокруг вольно, по-лесному пели птицы, и белки разных размеров, молоденькие и матерые, прыгали с ветки на ветку, скрипели коготками по стволам, перебегали через дорогу. Алеша схватил Сережу за руку, придержал. Прямо перед ними маленькая белочка, совсем дитя, с тонким, жидким хвостиком, пила из лужи, образовавшейся на аллее от утреннего дождика. Белочка напилась, принялась по-кошачьи умываться, чесать задней лапкой у уха, потом посмотрела безбоязненно шоколадными блестящими глазками, подняв мордочку.

— Чок, чок, чок, чок,— позвал Алеша белочку.

Это «чок-чок», неожиданно прозвучавшее из Алешиных уст, было точно подслушанная им детская стыдная тайна, давно тщательно скрываемая Сережей даже от самого себя. «Вот он, Джемс,— подумал Сережа,— психические обертоны прошлого, которое кольцами окружает нынешние чувства».

— У меня орех есть,— сказал Алеша,— я с собой всегда беру на лесные прогулки... Дай ей, а я еще поищу,— и начал рыться в небольшой сумочке, которую держал в руках.

Сережа бросил орех в направлении белочки и попал в лужу, белочка испуганно метнулась, прыгнула на сосну и исчезла в ветвях.

— Кто ж так дает,— с досадой сказал Алеша,— надо было спокойно протянуть ей на ладони, она бы с ладони взяла... Чок, чок, чок... Нет, уж не придет, не доверяет... Да и в полдень у них отдых начинается, отдыхают в дуплах. Пойдем и мы передохнем, пока есть возможность. Часа через два Сильва должна приехать, а это значит — шум и суета. Она звонила из хореографического училища, у нее какие-то там дела с чешкой. Помнишь чешку, которая обедала у нас?

— Да, помню... А что, Сильва,— спросил Сережа, чтобы увести с истинного следа на ложный,— Сильва работает там?

— Ах, какой-то учебный спектакль оформляет,— пренебрежительно сказал Алеша.

«Возле хореографического училища я дежурить не догадался»,— подумал Сережа.

Училище располагалось на тихой крутой улице, в самом центре Москвы еще попадались осколки былой «матушки». Тихие старушки, ухоженные, сытые собачки, звуки фортепиано,

не заглушенные городским рокотом. По случаю теплой погоды окна на втором этаже дома, где располагалось училище, были распахнуты, мелькали мужские и женские молодые лица, обнаженные руки, обнаженные плечи, все это в тесном телесном контакте под ритмичную фортепианную музыку. «Где-то среди них Каролина,— подумал Сережа,— такая же обнаженная, доступная тренированным сильным рукам партнера... Опять психические обертоны. Прошлое, которое кольцами окружает настоящее, делает время неподвижным и чувства однообразными. Точно я не слезал с азиатского тополя, заглядывая в окно, за которым воображаемый капитан Силантьев насиловал свою жену. Неужели это подобно тому, что происходит сейчас, когда под музыку Чайковского тренированные молодые мужчины и женщины ритмично двигаются в просторном солнечном зале? Неужели и то и другое укладывается в общую систему Kraft-Ebing, в систему половых извращений? Но в данном случае эстетизированных половых извращений?»

Вдруг Сереже показалось, что из окна училища кто-то глянул на него. Он отошел подальше, купил у лоточницы мороженое, потом купил в киоске «Комсомольскую правду». Все время ходить взад-вперед было неприлично, на него уже поглядывали старушки, лаяли собачки. Поэтому Сережа пошел к расположенному чуть выше по крутой улице скверику, сел на скамейку. Чайковский отсюда едва был слышен, но вход в училище ясно виден. Сережа поглядывал то в газету, то на вход. «Питомцы комсомола» — прочел Сережа крупный заголовок.

В скверике сидела на скамейке какая-то семья, по-московски бледная, незагорелая, с лицами одинакового цвета, как непропеченое тесто. Он был белокур и лысоват, она так же белокура, некрасив и белокурый ребенок, непонятно — мальчик или девочка, в розовом костюмчике. У всех троих были одинаковые голубые глаза. Он что-то говорил, явно наступательное, она что-то отвечала, отражала, отбивалась, лица обоих были сосредоточены, напряжены, повернуты навстречу друг другу. Лицо же малыша было мирное, не обремененное. Вдруг он, не прерывая разговора, схватил лежащую рядом на скамейке обувную картонную коробку и сильно по дуге метнул ее на газон. Коробка раскрылась в воздухе, и женские босоножки белого цвета вылетели из коробки, шлепнулись на траву, поодаль одна от другой. Он и она продолжали шевелить губами, но малыш тотчас слез со скамейки, пошел медвежонком, переваливаясь, к газону, поднял одну босоножку и, деловито пыхтя, принес, положил на скамейку. Затем малыш трудолюбиво принес и вторую босоножку, сходил и принес по частям коробку.

Сережа так загляделся на этот бытовой, семейный сюрреализм, что пропустил момент окончания репетиции. Когда он глянул в сторону училища, оттуда уже выходили вереницей, и Чайковский более не звучал. Сережа вскочил, быстро пошел к училищу, и едва он приблизился, как вышла Каролина. Сережа метнулся назад, за киоск, испугавшись, что она его увидит, осознав нелепость происходящего. К счастью, Каролина была не одна, и внимание ее было отвлечено немолодым, высокого роста человеком с длинными, курчавыми, поблескивающими проседью волосами. Что-то Каролина и курчавый говорили меж собой, и оба смеялись, общаясь одновременно с другими выходившими мужчинами и женщинами, и те тоже смеялись чему-то общему, всем понятному, но ему, Сереже, недоступному. Меж тем в веренице балетных людей вышел и атлетически сложенный юноша, коротко стриженный, круглоголовый, с азиатским разрезом глаз. Он подошел к Каролине, что-то ей сказал, та улыбнулась, зачем-то погрозила пальчиком, что-то сказала узкоглазому, что-то сказал узкоглазому и курчавый, а затем все трое пошли вниз по крутой улице. Сережа, выждав несколько, пошел следом, сам не зная, для чего, но стараясь не терять Каролину из виду. Крутая, тихая улочка негромким ручейком влилась в шумный, бурный центр Москвы, и следить за Каролиной становилось все трудней. При переходе через площадь у Большого театра Сережа ее вовсе потерял, побежал через улицу на красный свет, промелькнул перед несущимся автомобилем и настиг, увидел уже на улице Горького, заметил по курчавому спутнику, голова которого возвышалась над толпой прохожих. Идя вверх в сторону площади Пушкина, Каролина со спутниками вошли в магазин минеральных вод. Сереже тоже хотелось пить. «Войти бы,— подумал он,— если увидит в очереди, то это естественно». Но все-таки не пошел, остался стоять, прислонившись к одному из растущих вдоль улицы липовых деревьев, вынул газету, опять прочел заголовок: «Питомец комсомола». Выйдя из магазина минеральных вод, Каролина со спутниками вошли в толчею Елисеевского магазина. Там курчавый и атлет словно несли ее, загораживая локтями и плечами от толпы, к которой принадлежал и Сережа. Они несли ее из отдела в отдел, от колбасного отошли с промасленным жирным пакетом, от вино-водочного с желтой бутылкой лимонной водки, потом протаранили толпу на пути в хлебный и вывалились с белым батоном через боковую дверь в боковой переулок. Из бокового переулка опять на улицу Горького, пересекли площадь Пушкина и свернули к Большой Бронной.

На Каролине сегодня было узкое, обтягивающее балетную фигуру шелковое темно-красное платье, ножки ее ступали обутые в красные, на высоком тонком каблучке, туфельки. Почему-то вспомнились уродливые белые босоножки, брошенные по дуге на газон, вспомнился семейный сюрреализм, в стиле которого живут миллионы. «Неужели я когда-нибудь так буду жить, скучно и несчастливо,— с отчаянием подумал Сережа,— нет, такая жизнь теперь для меня невозможна... Лучше умереть...»

Каролина со своими спутниками вошла на маленький рыночек, расположенный у Бронной. В прохладном, пустом, гулком павильоне пахло сушеными грибами и соленьями. Сережа, поспешивший следом, вначале вновь потерял их из виду, а потом увидел в дальнем конце, где Каролина, курчавый и атлет ели моченые яблоки, купленные у торговавшей ими из кадок толстой бабы. Сережа смотрел на всю эту чужую, радостную, аппетитную жизнь издали, в полупустом павильоне его легко можно было заметить, а к этому Сережа был не готов, этого он опасался. Чего же он хотел? Просто смотреть на Каролину, просто видеть ее. Впрочем, может, она его и не помнила, видела мельком тогда на обеде, мало ли кто мимо нее мелькает...

Каролина прошла совсем от Сережи близко и не заметила или не узнала. Выйдя из рыночного павильона, Каролина со спутниками подошла к стоянке такси и вскоре окончательно унеслась вниз по Тверскому бульвару. «Глупо как,— подумал Сережа,— зачем я шел следом, зачем следил, как шпион? Более я никогда так...»

Однако на следующий день в то же время он стоял перед хореографическим училищем, прогуливался взад-вперед от училища до знакомого уже скверика и обратно. Было по-прежнему солнечно, но стало прохладней, и окна оказались закрыты, музыки не слышно было. Лишь приглядевшись, можно было различить обнаженные руки, обнаженные плечи, двигающиеся в заданном ритме.

Когда репетиция кончилась, Каролина опять вышла с курчавым. Сегодня по случаю прохладной погоды она одета была потеплей, спортивно-фольклорно. На ней был серый, крупной, домашней вязки пуловер, из-под которого видна была полотняная вышитая рубаха, серая широкая юбка, желтые по щиколотку сапожки. Поверх пуловера коротенькая, на меховой подкладочке безрукавочка, через плечо зелено-коричневая, ковровая сумка. Курчавый же одет, как и вчера, в ширпотребовский пиджак, похожий, кстати, на Сережин.

Не став на этот раз дожидаться атлета, Каролина и курчавый вдвоем пошли вниз по крутой улице. Ноги сами понесли Сережу следом. Повторялось вчерашнее. Опять была шумная площадь перед Большим театром, опять Сережа отстал, опять приходилось бежать на красный свет, опять идти вверх по улице Горького до магазина минеральных вод. Но на этот раз Каролина с курчавым в магазин не пошли, миновали и Елисеевский, пересекли площадь Пушкина и здесь вдруг делово, как показалось Сереже, даже холодно расстались. И на этот раз шли делово, говорили мало и не смеялись. Курчавый перед расставанием лишь чмокнул Каролину в щеку и ушел в метро, оставив ее одну. Она глянула на свои ручные часики, вошла в будку телефона, и тотчас же Сережей овладела такая робость, что захотелось пройти мимо, потерять Каролину из виду, успокоить дыхание, успокоить сердце. Но он продолжал стоять, униженно, обливаясь потом, несмотря на прохладную погоду. Он видел, как Каролина говорит по телефону, поворачиваясь то в профиль, то спиной, и решал в момент, когда она повернется спиной, пройти мимо, незамеченным. Однако в тот момент, когда она выходила из телефонной будки, придерживая дверь, пропуская в телефонную будку какого-то пожилого мужчину, он в отчаянье приблизился под тревожный, барабанный бой сердца и сказал:

— Здравствуйте, Каролина.

Взгляд Каролины стал настороженным, удивленным.

— Вы меня не помните? — заспешил, заговорил Сережин голос.— У Алеши Кашеварова-Руднева... Вы с его сестрой приходили, с Сильвой...

— Серьожа! — воскликнула Каролина.— Это вы, Вертер, да... Здравствуйте, Серьожа, что вы здесь поделываете?

— Я случайно проходил... Гулял и вот заметил вас.

— У вас есть время гулять? Я вам завидываю. Правильно? Завидываю?

— Завидую,— улыбнулся Сережа.

— Да, завидую,— Каролина засмеялась.

Засмеялся и Сережа. Теперь уж и у него было право смеяться вместе с Каролиной, как смеялись вчера курчавый и атлет. Место было людное, прохожие вокруг шли густо, и Сережа уж прикрывал, уж огораживал Каролину от постороннего напора, как это делали вчера атлет и курчавый, уж ощутил он счастливую близость к ней, недоступную иным вокруг, как недоступна она была и ему минуту-другую назад. Он вдруг почувствовал, что счастье, которое

он вынашивал и вымаливал все эти дни, может быть, вынашивал и вымаливал давно, с раннего, молочного младенчества, с первым глотком воздуха, счастье, молчаливое, как икона, когда-то висевшая в углу няньки Дуни, это счастье вдруг откликнулось, обрело голос и пошло рядом с Сережей.

— Пойдем или поедем? — спросил Сережа.

— Пойдем,— сказала Каролина,— я мало бываю на воздухе... Погода превосходная... Превосходная — правильно? Трудное русское слово...

Она засмеялась. Смеялась она ослепительно.

— Немного ветрено,— сказал Сережа, чтоб не умолкать, чтоб говорить и говорить с Каролиной.

— Ветрено? Но это на мне теплое... Это без рукавов... Это правда баран.

— Какой баран? — засмеялся Сережа.

— А, это смешно... Это по-русски смешно... Правда баран, так по-чешски называется натуральный мех...

— Натуральная цигейка?

— Да, да... У нас в магазинах на шапках или шубах везде написано — правда баран.

Они говорили и смеялись без умолку, пока шли кружным путем, сначала вниз к площади Восстания, по грохочущей широкой улице, а затем тихими арбатскими переулками.

— Здесь мы познакомились,— сказала Каролина, останавливаясь и указывая на старый, серого цвета, пятиэтажный дом, видневшийся на противоположной стороне улицы, дом, где была квартира Кашеваровых-Рудневых.

Она указала пальчиком в глубину улицы, на дом, и Сережа вдруг смело наклонился и поцеловал этот указывающий, бело-розовый, как конфетка, пальчик. Каролина посмотрела на Сережу притворно строго, но глаза лучились, глаза играли, глаза ласкали и миловали.

— Ты часто влюблялся, Серьожа? — спросила она.

— Нет, один раз, в детстве...

— О, детская, чистая любовь к девочке... Клятва верности, да? И чем это закончилось?

— Ничем... Я выпил бутылку чернил...

— Чернила? Почему ты напился чернилом? Обычно напиваются ядом... Напиваются — правильно я говорю?

— Если б я выпил яд, то не встретил бы тебя. Это Бог помог.

— Бог? Ты верующий?

— Нет, но, может, теперь поверю.

Все произошло неправдоподобно быстро, все оправдало самое несбыточное. «Вот почему говорят о любимой женщине — неземная,— думал с радостным трепетом Сережа,— «когда спокойное сияние твоих таинственных лучей»... Лишь теперь становятся по-настоящему понятны эти пушкинские строки... «Что вы, восторги сладострастья, пред тайной прелестью отрад прямой любви, прямого счастья...» Да, прямая, но не земная любовь...»

Уже в ресторане за столиком он заметил в Каролине и незначительные штрихи земного — три маленьких, красноватых прыщика на белой шейке, недалеко от розового ушка с поблескивающим маленьким камушком. Однако все остальное осталось неземным. За спиной у Каролины было зеркало, точнее зеркальная стена, и Сережа все мельком поглядывал в эту стену, где Каролина видна была сзади — хрупкие женственные плечи, прямая женственная спина. «Я люблю ее всю,— блаженно думал Сережа,— а вместе с ней всю вселенную от края и до края... Как хорошо жить, как хорошо...»

В ресторане «Прага» Каролину знали, видно, она часто здесь бывала. Официант поздоровался с ней, как со знакомой, указал удобный отдельный столик и быстро принес заказанные Каролиной рожничи: по-чешски — жареное свиное мясо, посыпанное мелко нарезанным сырым луком, и к мясу бутылку легкого чешского вина.

— Ты, Серьожа, можешь еще взять себе чешские кнедлики из творога. Очень вкуснятина. Мне жаль, нельзя из-за фигуры, но у нас есть тапер, играет на репетиции, так он всегда берет две порции.

«Это курчавый»,— подумал Сережа, и ревность заныла в натуре, мгновенно набрав чрезвычайные силы.

— Что же он играет? — спросил Сережа, чтобы нейтральным вопросом остановить растущую тоску ревности.

— Что играет? О, разное... Чайковский или это... Та, ра-ра, ра-ра, ра-ра... Та, ра-ра, ра-ра... «Цыганский танец» Брамса...

— Ты часто здесь бываешь с этим курчавым? — не выдержал Сережа.

— С курчавым? А откуда ты знаешь, что он курчавый?

— Предполагаю.

— Да, действительно курчавый, волосы вьются. Он жид. Ты не пугайся, по-вашему, по-русски это ругательство, а по-нашему, по-чешски — обычное слово, как чех или русский. У нас в Праге есть жидовское место — еврейский город по-русски, в самом центре... Правда, мертвый, там жиды теперь не живут, там музей. У нас тоже есть антисемиты, но здесь больше. Вы, русские, не любите евреев, я знаю. Мне Вадим рассказывал.

— Вадим, это курчавый?

— Да... Он композитор, музыкант, а работает тапером. Ему не дают дороги, потому что он еврей.

— Отчего же,— чувствуя все сильней растущее раздражение против курчавого, сказал Сережа,— он говорит неправду. У нас много евреев музыкантов и композиторов.

— Это которые приспособились... Мне Вадим рассказывал.

— Он врет,— уже не сдерживая себя, зло, тоскливо сказал Сережа, чувствуя, что Каролина, еще недавно близкая, начала от него ускользать к курчавому, хоть его не было рядом,— он врет,— снова зло повторил Сережа.

— О, Серьожа, у тебя ненависть,— она сказала ненависть по-чешски, делая ударение на «а»,— у тебя тоже ненависть к евреям...

— Только к одному,— сказал Сережа,— только к этому...

— О, ты ревнивый, как туркмен. У меня есть приятель, туркмен. Когда он сердится, у него белки глаз краснеют... Посмотри на меня, Серьожа, посмотри...

— У меня глаза не краснеют... И я не сержусь...

— Нет, сердишься... Посмотри, посмотри... Посмотри,— вдруг приказала она негромко, но властно.

Он подчинился, глянул своими темными в ее светло-карие. Надсадно ныло под сердцем, давило и теснило. Он хотел отвести глаза, однако не смел, подчиняясь, властному взгляду Каролины. Меж тем глаза Каролины начали сужаться, морщинки обозначились на коже, подкрашенные ресницы дрогнули.

— Ты, Серьожа, моргаешь,— сказала Каролина и засмеялась, обнажая маленькие, мышиные зубки.

Сережа тоже облегченно засмеялся, вдохнул глубоко, точно что-то удушливое минуло.

— Вот теперь ты другой,— сказала Каролина,— теперь ты обаятельный. Теперь в тебе не ненависть, а ласка... Ласка — это по-чешски любовь.

— Ласка,— повторил Сережа,— красивое слово.

— Славянское слово. А у вас, русских, много азиатского. Москва азиатское слово и город азиатский. Арбат — это тоже азиатское слово. Ты не обижаешься? Сильва, когда я так говорю, всегда обижается. Она хорошая, а муж у нее питомец.

— Питомец? Какой питомец? Чей питомец?

— Просто питомец,— сказала Каролина и постучала себе пальцем по лбу,— ах, опять смешно... Питомец — это по-чешски дурак.

— Питомец комсомола,— сказал Сережа и засмеялся,— я вчера в газете читал, когда ждал тебя...

— Ждал меня? Ты вчера ждал меня? Где?

Сережа почувствовал, что жар прилил к его лицу.

— Я уже тоже путаю... Я хотел сказать — думал о тебе и читал газету, а в газете — «Питомец комсомола».

— Питомец комсомола,— Каролина залилась своим волнующим, звенящим смехом,— очень смешная связь меж чешским и русским,— сказала она отсмеявшись и вытирая глаза платочком.— Когда русские приезжают к нам в Прагу, им многое кажется смешно... Всюду висит — «Позор». «Позор» — объявление такое повсюду написано и на железной дороге и при автопереездах. «Позор» по-нашему — внимание, осторожно.

— Красивый город Прага? — спросил Сережа.

— О, Прага злата... Золотая. Это надо повидать и тогда лишь разуметь. Пшикопи, Вацлавское наместе, Сметово набрежище, где я работала в Народном дивадло... Это наш оперный театр, как у вас Большой... Ты хочешь приехать в Прагу, Серьожа?

— Очень хочу погулять с тобой по Праге. Вообще поездить по Чехословакии. Говорят, красивая страна.

— Россия тоже красивая,— сказала Каролина,— но она, как это сказать... Неубранная... Неубранная квартира. Я была в коммунальной квартире, где живет Вадим, там в коридоре

дорогой дубовый паркет, но разбитый, грязный, заплеванный, мокрый. Такая и Россия, неубранная. Много несчастных животных, много собак возле помоек, грязных, несчастных и злых, недоверчивых. Я хотела одну покормить, она мне показала клыки, зарычала. Злые и обиженные эти уличные собаки мне русских людей напоминают с улицы. Тех, которые на улицах толкаются и ругаются. Ты, Серьожа, опять обижаешься. Вы, русские, очень обидчивые. Других вы ругаете, особенно евреев, а сами очень обидчивые, и вам нельзя говорить правду. Вот Сильва, она хорошая женщина, но очень обидчивая.

«Она бывает у курчавого дома,— думал с сердечной тоской Сережа,— и при чем тут Сильва? Все время она то про курчавого, то про Сильву».

— Серьожа, Серьожа,— сказала Каролина,— улыбнись опять, Серьожа, улыбнись. У тебя обаятельная улыбка. Расскажи мне про себя, Серьожа. Ты тоже будешь доктор, как и Алеша?

— Да, мы учимся вместе. И отец мой доктор по женским болезням.

— А где твой отец? Здесь?

— Нет, в провинции. Работает в клинике. Но скоро уж ему на пенсию.

— У тебя до твоего отца есть ласка? Ты его любишь?

— Да... Он умный, добрый, очень культурный. Любитель и знаток Пушкина.

— А я своего отца не люблю,— сказала Каролина,— у меня отец генерал, чешский генерал. Но мама у меня хорошая. У тебя, наверно, тоже хорошая мама, это чувствуется. Ты очень обаятельный, добрый, а это, может быть, только под влиянием хорошей матери.

— Нет, я свою маму не помню. Она умерла, когда я был маленький.

— Бедный, бедный. Ты, наверное, на нее похож, я чувствую. Глаза у тебя материнские, да?

— Наверно. У отца другие глаза, светлые, а у меня, как у мамы. У меня мама была еврейка.

— Вот как,— оживилась почему-то Каролина,— ты это скрываешь?

— Я это не скрываю, но я это не говорю.

— Вот видишь, значит, я права, и Вадим говорит правду.

«Опять Вадим»,— с досадой подумал Сережа.

— Не буду больше о Вадиме, не буду,— заметив Сережино недовольство, сказала Каролина,— но мой папа, наверно, прав. Он говорил мне, что у меня слабость к евреям, когда я вышла замуж. Мой первый муж был еврей. Моя фамилия по первому мужу — Клусакова.

— Ты его любила?

— О, Серьожа, меж нами была большая ласка. Это был мой первый мужчина. Он старше меня на девять лет. Он замечательный человек, хороший чешский композитор, музыкант, пишет музыку для кино...

Подошел официант, предложил недавно полученное свежее чешское пиво.

— Да, конечно...— сказала Каролина,— мой приятель выпьет, а мне нельзя... фигура...

Когда официант принес большую кружку пива, Каролина взяла ее и спросила Сережу.

— Можно, я у тебя чуть-чуть попробую? Ты разрешаешь?

— Разрешаю, разрешаю...

— Ты добренький,— она улыбнулась, глотнула,— это пльзенское. Оно считается лучшим чешским пивом. Но настоящее чешское пиво делают на маленьких пиварнях для маленьких погребков. Я иногда себе позволяю. У нас есть пивной погребок, называется — «У доброго ката», у доброго палача. Там когда-то жил палач, который сам отказался от своей профессии. Правда, добренький? Ведь это редко, чтоб палач сам отказался. На вывеске кат стоит с крестом и мечом. А рядом кружка пива... Приезжай, Серьожа, приезжай, посмотришь... А в общем, Серьожа, всюду люди живут одинаково, все люди одинаковы и все хотят одного — иметь красный живот. Это по-нашему значит — красивая, счастливая жизнь.

— Красный живот, как славно сказано. Красивый чешский язык,— сказал Сережа.

Подошел официант, Сережа вынул кошелек.

— У тебя есть? — спросила Каролина.— Я могу дать,— и полезла в ковровую сумку.

— У меня есть,— сказал Сережа и расплатился.

— Ты богатый. Папа деньги дает?

— Нет, я у папы не беру. Недавно из журнала гонорар получил за статью, которую вместе с Алешей написал.

— О чем статья?

— Ах, не важно. Тема статьи невеселая.

— А все-таки, как называется?

— Хорионэпителиома матки.

— Матка, матка... Ах, я знаю, что такое матка,— она подмигнула Сереже и засмеялась,— а первое слово что означает?

— Хорионэпителиома — злокачественная опухоль темно-красного цвета. Значит, и красный цвет не всегда счастливый.

— Да, это ужасно,— Каролина притихла, плечики ее опустились, она подперла щеку рукой,— и спасти при этой, как ее, уже невозможно?

— В ранней стадии, при удалении матки и придатков имеется надежда.

— Это ужасно. Перед этим ничего не имеет цены. Но пока этого нет, пока оно кажется далеко, надо дорожить радостями жизни и пользоваться ими. Ты согласен?

— Согласен. Поэтому я, наверно, стану верующим в благодарность Богу, который послал мне тебя.

— О, верующим... Но тебя прогонят из комсомола, ты не боишься? Ты ведь питомец комсомола?

— Питомец.

Оба засмеялись. От чешского вина и пива у Сережи кружилась голова, ноги были легкими, пружинистыми. «Ах, можно ли так влюбляться,— думал Сережа, глядя на Каролину,— так ослепляюще, оглушающе, точно в наваждении... Не будет ли расплаты за счастье? Да, не страшно, неважно, за это любую цену платить можно. Меня несет, несет, как с корнем вырванное дерево, несет поток, и я готов разбиться, исчезнуть, слиться с этим, захватившим меня потоком».

— Тебе не надо сюда? — спросила Каролина, указав на одну из занавешенных зеленой портьерой дверей и сама идя к другой.

Этот жест и эти слова обрадовали Сережу, в этом было уже нечто близкое, домашнее, даже интимное И в туалете, среди каких-то мужчин, Сережа стоял счастливый, жалея всех, кто сейчас несчастлив. Когда он вышел, Каролина уже ждала его у входа. Краткая разлука и быстрая встреча восхитили кружащуюся Сережину голову. «Она впервые ждет меня»,— подумалось радостно. Сережа потянул дверь, дверь не подалась. Он потянул сильней.

— Поломаешь,— сказала Каролина и улыбнулась,— надо там, а ты сам,— она легко толкнула дверь, и та открылась,— сам там, тоже русским смешно. У нас на дверях написано: сам, значит — к себе, там, значит — от себя.

— Когда мы повидаемся, Каролина? — спросил Сережа.

— Когда? Может, через недельку.

— А завтра? Завтра нельзя?

— Завтра нельзя. Я очень занятая. Через недельку. Запиши твой телефон, я позвоню.

Сережа записал телефон и протянул Каролине. Она глянула.

— Это где-то недалеко от меня.— И сунула бумажку в ковровую сумку.

— А твой телефон, Каролина? Где ты живешь?

— Я живу у Кировской. Но лучше я тебе сама позвоню. Возьми мне такси, я уже опаздываю.

Сережа метнулся, побежал на перехват такси так решительно, что такси остановилось.

— Спасибо, Серьожа, спасибо,— и вдруг, поднявшись на цыпочки, оглушила поцелуем в губы.

Когда Сережа опомнился, такси уже уносилось, и мелькало улыбающееся лицо Каролины в заднем ветровом стекле, мелькала рука, которой Каролина махала, пока все это не заслонено было потоком машин. Сразу вся суетливая жизнь вокруг омертвела. Человеческие лица раздражали, не хотелось никого видеть вокруг себя. «Неделька,— думал Сережа,— что я буду делать эту недельку без Каролины... невыносимо...»

В полусне, в полубреду Сережа добрался домой и лег на койку. Кирпичный экран горел беспощадно, освещенный солнцем. До вечера было далеко, а как же далеко еще до конца этой недельки. «Что она будет делать эту недельку? Опять курчавый? Невыносимо... Я безумно влюблен... Безумно,— он крепко сжал кулаки, крепко сжал зубы, точно этим хотел подтвердить сам себе, как он влюблен,— я счастлив... Да, я счастлив... Я счастлив от своей любви...— Ему было тяжело дышать, он расстегнул, затем снял рубашку, снял и майку, все мешало, лежал в одних трусах — первый раз в жизни такое счастье... Хаос, хаос, вот что меня окружало до сегодняшего дня... Зачем я жил столько лет напрасно? Нет, не напрасно,— успокаивал он себя,— не напрасно... Я жил, жил и дожил до сегодняшнего дня. Все эти увлечения, о Боже мой, все эти влюбленности детства, которые теперь смешны, все это готовило меня к сегодняшнему дню, все это окружает сегодняшний день кольцами, психическими обертонами Джемса... О, Боже мой, я счастлив, я счастлив, я умираю от счастья».

Он жестикулировал, потирал руки и со стороны выглядел обычным клиническим безумцем, но не осознавал этого, пока, жестикулируя, не ударился случайно очень больно головой о стену, ударился так, что огненные круги сверкнули перед глазами. Тогда лишь, опомнившись,

утомленный, с болью в голове он лег на койку, притих, однако продолжал думать все о том же, не замечая времени, а меж тем кирпичный экран был уже освещен не солнцем, а луной.

«Лунная ночь,— подумал Сережа, осознав наконец происшедшее изменение,— в лунную ночь все обманчиво. В лунную ночь тень дерева может быть принята за человека, а грохот телеги по деревянному мосту за отдаленный гром...» Он вгляделся и узнал и увидел все, о чем думал. Из темного пятна древесной тени вырастал человек, а грохот телеги по деревянному мосту превращался в отдаленный гром. В раскатистый, звонкий гром с неба. Еще в исчезающем полусне, в незнакомой лунной местности Сережа с полузакрытыми глазами схватил телефонную трубку и услышал голос Каролины.

— Серьожа, это я, Каролина... Ты думал про меня?

— Я о тебе думал... Я все время о тебе думал...

— Я тоже про тебя думала, Серьожа...

— Каролина, я не могу ждать неделю... Мы должны увидеться завтра...

— Да, Серьожа, мы должны увидеться... Я к тебе еду, скажи мне адрес.

— Когда едешь?

— Сейчас... Я возьму такси. Скажи адрес.

Ничему не удивляясь, как в продолжающемся лунном сне, Сережа сказал адрес.

— Это близко... Я скоро буду, до встречи... Ты один?

— Один, один...

— До встречи... Я буду через двадцать минут, через полчаса...

Сережа смотрел вокруг, видел свою маленькую комнатку, свои вещи, привычную стену за окном, освещенную луной и ночными отсветами, видел все это и не узнавал — все приобрело какую-то дополнительную глубину, какие-то дополнительные качества. Посидев так, он опомнился, бросился убирать, приводить в порядок, но руки не слушались, и за что бы он ни брался, тут же бросал и слушал, слушал, напряженно слушал, не подъехало ли такси, не позвонили ли в дверь. Уж минуло полчаса — не звонили... Наконец режущий, никогда прежде не слышанный звук. Бросился, опрокинув по дороге стул, заранее воображая ночное лицо Каролины, ее улыбку, лучистые, светло-карие глаза... Распахнул дверь сильно, широко... За дверьми была призрачная пустота, освещенная тусклой электрической лампочкой. «Слуховая галлюцинация»,— подумалось с тоской и испугом. Бросился назад, к телефону, снял трубку, но тут же вспомнил, что не знает, куда звонить.

Когда в отчаянье ждешь звонка, когда вся твоя жизнь связана с этим звонком, молчащий телефон страшен, страшны и все посторонние звуки, даже стук собственного сердца — все лишнее... Но вот звонок. Схватил трубку, нет, это в дверь... Метнулся, опять опрокинув стул. За дверьми Каролина, то самое, воплотившееся воображение — улыбка, лучистые светло-карие глаза... Но все живое, прохладное от ночного холода, пахнущее чем-то божественным...

— Извини, долго поймала такси.

«Это милое до слез слово — поймала». Чтоб не разрыдаться от счастья при первых же звуках ее голоса, молча жадно припал к ее улыбающимся губам, поднял на руки и понес, вдыхая, наслаждаясь запахом ее волос, ее прохладной кожи. Каролина обняла его за шею руками, и так он кружил с ней по комнате, пока не наткнулся на поваленный стул, едва не упав, пошатнувшись.

— Серьожа, поставь меня, покуда я еще жива,— сказала Каролина, оглядывая его жилье.

— У меня беспорядок,— заторопился оправдаться Сережа, заметив ее взгляд,— комнатка маленькая.

— Нет, очень мило,— сказала Каролина, освободившись наконец от Сережиных объятий, поправляя волосы,— жилье бедного, но умного человека... Много книг... А это Максим Горький? — указала она на портрет Ивана Владимировича, стоявший на полке.

— Нет, это мой отец... Мой папа...

— О, похож на Горького... Хорошее русское лицо. Видно, что интеллигент и либерал.

— Да, он либерал... Немножко либерал, немножко антисемит, как многие русские интеллигенты...

— О, это неплохо... Но ты на него не похож, только скулы и подбородок, а глаза другие.

— Да, глаза у меня от матери.

Наступила неловкая пауза. Сережа не знал, что дальше говорить и что дальше делать.

— Ты меня напоишь чаем? — наконец, преодолев паузу, спросила Каролина.

— Напою,— ответил Сережа, от волнения забыв, как правильно произносится это слово, и повторяя его вслед за Каролиной.

Сережа вышел в маленькую переднюю, где стояла газовая плита, нашарил спички, набрал в

чайник воды, все это дрожащими руками, ломая спички и расплескивая воду. Поставив чайник на зажженную плиту, он начал шарить по полке, ища сахар и печенье.

— Серьожа, почему долго? Иди сюда, Серьожа,— позвала Каролина.

Он вошел в комнату и увидел ее уже полураздетой, тонкими своими руками, поднятыми, как в танце, она извлекала заколки из волос, мило тряхнула головой, и волосы рассыпались по ее худым плечикам, касаясь костлявых ключиц. Грудь у нее была необычайно маленькая, совсем почти детская, но бедра, которые охватывали телесного цвета кружевные трусики, были широки и хорошо развиты.

— Иди ко мне, Серьожа,— сказала Каролина и, взяв его руки своими руками, положила их себе на бедра, а потом вдруг высоко подняла свою легкую ножку и опустила ее Сереже на плечо. Когда Сережа по повелению этой ножки присел на кровать, Каролина тонкими своими пальчиками ловко надела на грубо вздувшуюся Сережину крайнюю плоть нежный, розового цвета, явно зарубежный гондон, мигом эту грубую, постыдно напряженную плоть облагородив. То, что исходило от Каролины и порабощало Сережу, не было ни страстью, ни похотью, это было нечто подобное сомнамбулизму, трансу, когда вместо обычного жара наслаждение приносит холод, это было движение без тонов и криков, без телесных объятий, легкие, воздушные, неутомляющие, словно наслаждалось на Сережино тело, а Сережина душа. И во всем Сережа с блаженной радостью подчинялся Каролине, как подчиняется младенец ласкающей матери, во всем следовал за ней и принимал те телесные позы, какие она создавала и направляла. В радостном забытьи, уж не зная, как более подчиниться и как полнее отдаться, он ткнулся губами к живому, эластичному, упругому, переходящему в мягкое, шелковистое, нежное, уж не в атласную кожу, а во внутреннюю слизистую оболочку... И все это направляемый Каролиной, обнявшей Сережу у затылка и пригибающей, пригибающей голову до боли в позвонках.

— Нет, это ты не можешь,— сказала наконец Каролина, засмеявшись,— ты это делаешь, как тля краве... Как тля краве лижет... Ты не можешь, и никто здесь не может,— добавила она вдруг.

Последние слова Каролины горячо, свинцово ударили по расслабленному Сережиному сердцу, и он лежал сраженный, убитый ими в момент, как ему казалось, такой телесной и душевной близости, такой любви к этой женщине, которую раньше и вообразить себе не мог. Наконец он поднял на нее глаза. Она сидела на кровати, привалившись к стене, поджав ноги, обхватив руками колени, чудесно обнажая, не скрывая от него ничего своего, выворачивая перед ним, показывая самое свое интимное.

— Что ты, Серьожа? Ты обиделся?

— Я питомец комсомола,— сказал он, обняв ее ноги и целуя их,— Каролина, я не смогу жить без тебя.

— Разве? — засмеялась она.— Сможешь, Серьоженька, сможешь...

— Не смогу... Я не хочу жить без тебя, теперь уже глупо жить без тебя.

— Ну, спасибо, Серьожа,— сказала она, гладя его по волосам.

— Спасибо тебе, Каролина... Спасибо тебе за все. Только с тобой я понял, как пахнет счастье. У счастья запах твоих волос.

— Запах ты не говори,— засмеялась Каролина,— по-нашему, по-чешски — запах, это нехорошо. Какой запах, говорят, когда плохо пахнет... А когда пахнет хорошо, где-нибудь в Татрах на свежем воздухе, говорят — яка воня.

— Яка воня от тебя,— сказал Сережа и засмеялся.

— Да, хорошая воня, «Шанель № 19».

Они говорили уже спокойно, уютно, по-семейному сидели за столом, но в этом спокойном, семейном сидении рядом с Каролиной для Сережи было не меньше наслаждения, чем он испытал с ней в постели. Просто это была иная форма одного и того же, которое даже Пушкин не в состоянии был назвать иначе, чем любовью. «Я Вас люблю, чего же боле, что я могу еще сказать»... Он с радостью смотрел, как Каролина по-хозяйски наливает ему и себе чай. Это был новый, свежезаваренный чай, прежний выкипел без остатка во время их близости и даже начал раскаляться чайник. Каролина пила чай мелкими глотками, грызла печенье мышиными своими зубками, и Сережа с умилением думал: «Если б она была мне сестрой, родной сестрой, родным по крови человеком. Я, конечно, все равно был бы в нее кровосмесительно влюблен...»

— У тебя есть брат, Каролина? — спросил Сережа.

— Брат? Да, есть брат.

— Он тебя, конечно, очень любит.

— О, что ты, он меня ненавидит. Он нашему отцу и нашей матери на меня все время нехорошо говорит. И жена его меня ненавидит.

— Не понимаю человека, который может тебя ненавидеть.

— О, очень, очень многие,— улыбнулась Каролина,— очень многие меня ненавидят... Ты тоже будешь, наверное, меня ненавидеть...

Опять ударило в упор свинцом по сердцу. Видно, он изменился в лице, потому что Каролина тут же погладила его по волосам, приласкала.

— Прощай меня, Серьожа... Я пошутила... Ты очень миленький. Ты так долго смотрел на меня, я заметила. Почему ты смотрел?

— Я подумал — хорошо бы быть твоим братом,— признался Сережа.

— Да, брат ты был бы мне добрый,— улыбнулась Каролина,— жаль, что ты мне не брат. Но ведь у брата будет жена. Как твоя жена ко мне отнесется?

— Я бы не женился...

— О, ты был бы монах. А я тоже была бы твоя святая девка... Или твоя старая девка,— они опять засмеялись.

— Каролина, я не знаю, как еще тебе сказать, как я тебя люблю, какая у меня к тебе ласка... Я хотел бы тебе почитать Пушкина, может, Пушкин мне поможет сказать тебе это,— он подошел к полке, взял томик,— у Пушкина есть стихи, называются «Месяц», то есть луна... Очень похоже по чувствам на то, что у нас... На то, что со мной произошло в эту лунную ночь... Хочешь послушать? Удивительно похоже...

— О, Пушкин. Я люблю Пушкина. Это великий русский поэт, это европеец в Азии. Но миленький, извиняй меня, в другой раз почитаешь... Я тороплюсь, Серьожа, мне пора,— она глянула на часики.

— Останься у меня, я тебя не буду стеснять, я лягу на стульях.

— Спасибо, добренький мой, не могу. Ты меня проводишь?

— Да, конечно... Но мы скоро увидимся? Скоро, Каролина?

— Скоро... Сегодня понедельник, нет, уже вторник... Я позвоню тебе в четверг. Когда тебе удобно?

— Я буду ждать, когда ты скажешь.

— Я позвоню в четыре. Дай мне бумагу, я себе записываю.— В четверг в четыре позвонить Серьоже миленькому,— и оглушила поцелуем в губы.

Лунная ночь кончилась, небо уже синело, скоро должно было рассветать. Сережу трясла лихорадка, он вздрагивал, подергивал плечами. «Подольше бы не было такси, подольше стоять бы так, держа Каролину за руку». Однако, как на зло, такси, так трудно добываемое ночью, появилось быстро, мелькнуло зеленым огоньком на ветровом стекле — свободно.

— До почутья, Серьожа,— сказала Каролина, и они поцеловались. Таксист, выставив вперед свою ненавистную Сереже рожу, беззастенчиво смотрел, как они целуются.

— Я поеду с тобой,— сказал Сережа,— провожу до дому.

— Нет, я поеду одна...

Она уехала, опять мелькнув улыбкой в заднем ветровом стекле и махая рукой, пока не скрылась из виду. Вернувшись домой, Сережа увидел свою пустую смятую постель, недопитый чай, недоеденное печенье... На столе лежал томик Пушкина, раскрытый на стихотворении «Месяц». Сережа взял томик и, сев на смятую постель, прочел:

Зачем из облака выходишь,
Уединенная луна,
И на подушки, сквозь окна,
Сиянье тусклое наводишь?
Явленьем пасмурным своим
Ты будишь грустные мечтанья,
Любви напрасные страданья
И строгим разумом моим
Чуть усыпленные желанья.
Летите прочь, воспоминанья!
Засни, несчастная любовь!
Уж не бывать той ночи вновь,
Когда спокойное сиянье
Твоих таинственных лучей
Сквозь темный завес проницало
И бледно, бледно озаряло
Красу любовницы моей.
Что вы, восторги сладострастья,
Пред тайной прелестью отрад

Прямой любви, прямого счастья?
Примчатся ль радости назад?
Почто, минуты, вы летели
Тогда столь быстрой чередой?
И тени легкие редели
Пред неожиданной зарей?
Зачем ты, месяц, укатился
И в небе светлом утонул?
Зачем луч утренний блеснул?
Зачем я с милою простился?

— Зачем, зачем,— эхом повторял Сережа пушкинский вопрос.

В четверг, в четыре Каролина не позвонила. Она не позвонила ни в пять, ни в семь, ни в девять. В начале десятого раздался звонок. Сережа взволнованно сорвал трубку. Звонил Алеша.

— Что с тобой? Ты исчез, не ходишь в институт.

— Я приболел.

— У тебя голос взволнованный. Что-нибудь случилось?

— Я устал.

— Ты раздражен?

— Я устал.

— Хорошо. Позвоню, когда отдохнешь,— и повесил трубку.

«Болван,— сам себя обругал Сережа,— ведь он знает телефон Каролины. Может, взять у Сильвы... Нет, не надо втягивать посторонних».

Сережа пробовал себя успокоить, уговаривал, придумывал разные причины, по которым Каролина не позвонила. Внезапное нравственное волнение, сильный испуг, неожиданное потрясение, острое истерическое заболевание еще можно как-то смягчить уговором, но то, что действует медленно, исподволь, как гнетущая забота, уговору не поддается. Однако Сережа все-таки продолжал уговаривать и успокаивать себя. Глядя в окно на осенний холодный дождь, он думал: «В осеннем дожде для человека печального есть нечто близкое. Какая-то упорная монотонность, не склоняющая покорно голову перед судьбой, а выступающая против судьбы со скорбным и ропщущим словом».

Под скорбно ропщущим дождем стоял Сережа на крутой улице, глядя в плотно закрытые окна второго этажа хореографического училища. Было пустынно и горестно вокруг, мокрые деревья стряхивали последние листья, торопливо мелькали редкие прохожие в плащах и с зонтами. Потянулись наконец и балетные, так же в плащах и с зонтами. Прошел атлет-азиат с какой-то молодой балетной женщиной, громко разговаривая и смеясь, как разговаривал и смеялся ранее с Каролиной. Прошел курчавый в извозчичьем плаще с капюшоном, прошел один, быстрым шагом, опустив голову. Каролины не было. Вернувшись домой промокший, Сережа долго, каменно сидел, потом, разом решившись, как решаются броситься в холодную глубокую воду, схватил трубку и позвонил Алеше.

— Извини, мне нужен телефон Каролины.

— Клусаковой?

— Да...

— Это у Сильвы,— Алеша вдруг замялся,— хотя подожди, может, у мамы записано... Я позвоню ей и перезвоню тебе.

«Да... Нет, да... нет, да... нет»,— стучало сердце, стучало в висках.

Алеша позвонил, сказал телефон и добавил сдержанно:

— Ты не пропадай... Я тебе вечером позвоню.

Сережа положил бумажку с номером телефона Каролины перед собой. «Набрать сразу, не дав себе опомниться, или подождать, посидеть, привести в порядок хотя бы дыхание, если нет возможности успокоить сердце». Думая так, он следил глазами за своим пальцем, набиравшим номер. «Судьба еще молчит, молчит судьба,— думал Сережа,— последние мгновения молчит, и вот она скажет, переменит все... Если б Каролины не было дома, можно было бы продлить неизвестность, можно было бы продлить надежду...»

— Алло,— сказала Каролина.

— Это Сережа... Здравствуй, Каролина.

— Серьожа, здравствуй, добрый день. Как ты поживаешь?

— Я ждал тебя...

— Извиняй меня.. Я немного задержалась, приболела. Ты получил мое письмо?

— Нет. Какое письмо?
— Я тебе писала.
— Каролина...
— Серьожа, я немного поспешаю... Всего тебе доброго,— и повесила трубку.

«Письмо,— подумал Сережа,— я уже три дня не заглядывал в почтовый ящик...»

Письмо лежало в почтовом ящике рядом с пакетом из медицинского журнала. Видно, прибыли гранки их новой с Алешей статьи. На письме Каролины был только Сережин адрес, написанный округлым почерком, обратного адреса не было. Дрожащими, непослушными руками Сережа вкосую, неровно разорвал конверт на лестнице, вытащил пол-листа белой бумаги, прочел залпом в тусклом свете из залитого дождем окошка: «Серьожа, я тебя не люблю. Я и ты, мы побаловали. Прощай меня. Пусть будет у тебя красный живот. К.»

Войдя в комнату, он прочел письмо еще раз медленно. Все слова были на месте, ничего не почудилось. «Красный живот,— думал Сережа,— красный живот». Он лег на постель и пытался представить себе Каролину такой, какой она была тогда в ту, подаренную ему ночь. Он пытался представить себе звуки той ночи, свет той ночи, запахи той ночи, прикосновения той ночи. Но представление получилось бледное, отвлеченное. Не в силах сосредоточиться, вообразив все это, он все более ожесточался на себя, обвиняя в случившемся себя. «Прощай меня — это значит прости меня навсегда и прощайся со мной навсегда». Вдруг сильно начали болеть зубы слева. Он поднял руку и прикоснулся к щеке, но уже болела и рука, и левое плечо. Он взялся за левое плечо правой рукой, но уже болело сердце, пекло, точно на него лили горячий кипяток. «Наверное, сердцебиение двести в минуту,— подумал Сережа,— или больше... Шея напряжена... Если б умереть... Но ведь не умру... Ведь не умру... Буду цепляться за жизнь, буду жить, обманутый жизнью... Ничтожество... Мерзавец, негодяй...» В сильном приступе ненависти к себе он поднял руку и изо всех сил ударил себя кулаком по голове, потом опять, потом он ударился лицом о стену. Лишь когда потекла кровь из носа, он опомнился, испугался, пожалел себя и заплакал, как дитя. «Я сошел с ума,— подумал он,— сошел с ума... Красный живот... Я сошел с ума...» Думая так, он продолжал плакать навзрыд. Эти слезы были спасительны, так ему казалось. Душевная боль не покинула его, но он уже искал объяснение ей вне себя, уже первый опасный жертвенный порыв минул. «Это не сумасшествие, а обычная истерия,— успокаивал он себя,— эта истерия возможна у каждого в известных обстоятельствах... Сердце бьется тише, шею отпустило. Надо выпить кофеин». Он поднялся, шатаясь, подошел к аптечке, выпил таблетку и, упав на койку, мертво уснул. Когда он проснулся, стена напротив была ярко освещена солнцем и теней не было, как во время полудня. Сердце не болело, голова кружилась легко, плавно. Томик Пушкина с тех пор, как он снял его с полки при Каролине, так и лежал на столе раскрытый. Сережа приподнялся, потянулся к нему и тотчас почувствовал в голове нечто знакомое, бесконечно давно потерянное и теперь вновь обретенное. Это был тот самый гвоздь, глубоко по шляпку вбитый в темя, тот самый гвоздь, вбитый когда-то в юности, затем потерянный в бесконечно давнем, зыбком, как мираж, дождливом теплом дне и теперь снова обретенный. «Зачем луч утренний блеснул, зачем я с милою простился?» — прочел Сережа пушкинские строки, и ему уже трудно было понять, о какой милой, о каком прощании и о каком утре идет речь. Все было плотно стянуто, как обручами, кольцами психических обертонов Джемса и скрипело пушкинским вопросом — гвоздем по шляпку вбитым в темя. «Неудачная любовь подобна ностальгии,— думал Сережа,— тоске по прошлому, которое никогда не исчезало, а постоянно окружало настоящее кольцами, и вот теперь эти кольца начали давить невыносимо». Сережа глубоко вздохнул, было трудно дышать. «Бэлочка,— нашел он вдруг давно потерянное, забытое имя,— Чок-Чок». Он звал на помощь ту давнюю детскую любовь, ту счастливую детскую похоть, то милое, родное детское несчастье. А гвоздь все давил и давил в темень, и кольца сжимали грудь. Но все-таки было нечто, что спасало, что помогало. Эта пушкинская печаль, эти пушкинские вопросы. Пока он лежал, можно было пребывать в состоянии спасительной меланхолии, но стоит встать, умыть воспаленные от слез глаза, выйти на улицу, как этот спасительный свет померкнет, потому что бытовой ритуал, нас окружающий, преломляет и искажает спасительные лучи, которые око смертного не способно собрать воедино. И, боясь пошевелиться, лежал Сережа, глядя в потолок. Но требовательно, настойчиво позвонил ненужный теперь, бесполезный телефон. Вялой рукой взял Сережа трубку. Звонил Алеша, приглашал на дачу. «Да, это лучше всего, что сейчас может быть, кроме неподвижности. Но постоянно в неподвижности пребывать невозможно»,— подумал Сережа и согласился.

От Ярославского вокзала он доехал до нужной станции, пошел сначала привокзальной улицей, потом свернул влево. На убраном осеннем поле повсюду чернели птицы в поисках оставшихся после уборки колосков. На пастбище у реки, бренча колокольцами, ходили коровы.

Перейдя мост, Сережа пошел вправо вдоль реки, вслушиваясь в многоголосое щебетанье среди приречного кустарника, видно, и птицы радовались нежаркому, погожему осеннему дню.

— Что произошло у тебя с Сильвой? — спросил Алеша, когда, встретившись с Сережей, пошли погулять в рощу.

«Сильва,— подумал Сережа,— при чем тут Сильва?»

— При чем тут Сильва? — спросил он.

— Ах, при чем, при чем,— разволновался Алеша,— при том, что Сильва сейчас так же несчастна, как и ты из-за этой чешки... Не понимаю... Обаятельна? Да, обаятельна. Красавица? Да, красива. Однако есть и другие не хуже. Чтоб так воздействовать, добиваться такого к себе влечения людей,поддающихся, подходящих для ее гипноза, безусловно нужны какие-то патологические способности. Ведь если внимательно приглядеться, то, помимо этих способностей и внешнего обаяния, обычная глупая баба, прогрессивная идиотка, любящая поговорить о либерализме. Вы оба, ты и Сильва, ее жертвы.

— При чем тут Сильва? — спросил Сережа.

— При чем? — нервно сказал Алеша.— При том, что она тоже влюблена в чешку...

— Как влюблена?

— Лесбосская любовь, понимаешь? Лесбос... Раз ты уж столкнулся с этим, то я вынужден тебе открыть эту несчастную тайну нашей семьи... Дурная наследственность, Сережа... Ведь папа не живет в семье из-за этих маминых служанок, таких, как Ксения... Это ужасно, но это не преступление, а болезнь, и потому ты должен быть снисходителен к Сильве. Ведь для того, чтоб заболеть, нужна не только дурная наследственность, но и индивидуальное предрасположение, предварительный травматический невроз... Сильва с детства дружила со своим одноклассником, и в совсем юном, почти детском возрасте то ли по обоюдному согласию, то ли еще как-то он грубо, неумело покушался на ее женское целомудрие. С тех пор у нее то, что называют постконнубиальным помешательством. Помешательством после первой брачной ночи. Я пробовал как-то с ней говорить в минуту откровенности о ее несчастном пристрастии, она мне ответила — ах, Алеша, мужчины так грубы... Петра Павловича она держит как прикрытие... Бывали у нее и прежде разные увлечения подобного рода, но так оголтело, как с этой чешкой, впервые... Впрочем, чего требовать от Сильвы, женщины не слишком умной, слабой, скажу откровенно, хоть она мне и сестра, если ты, Сережа, медик, знающий в совершенстве женскую конституцию, и такое, извини меня, обожествление uterus u clitoris. Это, извини меня, физиологическое идолопоклонство...

Сережа шел рядом, ничего не отвечая, не столько слушая Алешу, сколько прислушиваясь к гвоздю в своем темени, который давил и давил, на что-то намекая. Подошли к даче. Алеша позвонил, но никто не отпирал. Торопливо вставив ключ, Алеша широко распахнул дверь и с порога взволнованно позвал.

— Сильва!

Оставив Сережу в передней, он побежал внутрь дачи. Сережа прошел в комнату и сел в кресло. Вбежал взволнованный Алеша.

— Нигде нет... Может, у соседей? Она меня беспокоит, уже травилась один раз люминалом,— и выбежал на улицу.

Едва он выбежал, как вошла Сильва, которая, очевидно, пряталась где-то в доме, пока Алеша ее искал. На ней было серенькое платьице, резиновые тапочки на босу ногу, волосы влажные, видно купалась. Опалив Сережу, сидящего в кресле, ненавидящим взглядом, Сильва, ничего не говоря, повернулась к нему спиной, подошла к платяному шкафу, раскрыла и вдруг злым, резким рывком через голову сорвала с себя платьице. Под платьицем Сильва была совершенно голая, без трусов и бюстгальтера, обрисованных лишь белым на загорелой коже. При одутловатом, пухлом лице, у нее была мускулистая, спортивная спина, поджарые ляжки, неразвитые бедра и мужская, сухая задница. Неторопливо, хоть и оставаясь повернутой к Сереже спиной, Сильва копалась в платяном шкафу, медленно выбирая, что бы на себя надеть. Копаясь на нижних полках, она наклонилась, выворачивая костлявый зад, раздвигая ноги. Скорее всего, этой выходкой Сильва демонстрировала полное свое пренебрежение к Сереже, как к человеку и мужчине. Сережа сидел неподвижно, ничего не говоря, и чем дольше он смотрел, тем все сильней овладевало им мрачное настроение, та знакомая уже ненависть к себе и к окружающей жизни. Вошел торопливо с улицы Алеша и хотел нечто сказать, но, увидев эту картину, сильно побледнел и остался стоять неподвижно с открытым ртом. Тогда Сильва выбрала наконец в шкафу белые трусы, туго обтянула ими свой сухой задок, выбрала белый бюстгальтер, надела ловко, просунув руки назад, застегнула на спине, повернулась боком и, снова опалив Сережу ненавистью, вышла.

«Противно жить,— подумал Сережа,— какая тоска... Все это давно изучено, как древняя плоская земля на трех китах... Немножко любви, чуть поболее патологии, еще поболее скуки...»

— Я пойду,— сказал Сережа и поднялся.

Алеша продолжал стоять бледный, ничего не говоря, не удерживая, а затем повернувшись, побежал вверх по лестнице на второй этаж дачи. Сережа пошел к выходу, но, перепутав, открыл не ту дверь и оказался в маленькой, тесной комнатушке, где стояли на полу какие-то банки, прикрытые газетой. В комнате сильно пахло йодом. «Йод,— подумал Сережа, осмотрелся и увидел бутылку йодной настойки, стоящую на подоконнике среди иных бутылок,— большая бутылка,— подумал он,— не менее десяти миллиграммов, а достаточно и пяти». Приступ сильнейшей душевной боли, соединенный с чувством давления и стеснения в области сердца, овладел им. Эта предсердечная тоска, этот крайне напряженный аффект стал совершенно невыносим, меланхолический порыв перешел в бурное движение, Сережа схватил бутылку и хоть мелькнуло — «надо бы где-нибудь в отдалении, в кустах, чтоб не помешали»,— но не было сил медлить, и невозможно было найти выход из комнатки слепнущими, погружающимися во тьму глазами. Поэтому, тут же откупорив, он страстно, как желанный напиток, опрокинул бутылку себе в раскрытый рот, сильно сжав зубами стеклянное горлышко. Перехватило дыхание, огнем обожгло рот, кишечник, мгновенно распух язык, не помещающийся во рту, и, издав мычание вместо крика, он повалился, повалился, повалился и все не мог упасть, хоть давно уже лежал среди разбитых банок, заливая газеты темно-желтой, пахнущей йодом кровавой рвотой.

Однако умер Сережа много лет спустя, еще не стариком, но в возрасте уже перезрелом. Впрочем, умер от нефрита, следствия давнего отравления йодом. В последний год перед смертью Сережа уже не работал, страшно страдал от физических болей и отчасти даже помешался, стал лихорадочно религиозен, сочинял всевозможные религиозно-философские трактаты и стихи духовного содержания, подчас в весьма странной и грубой форме.

С листком, зажатым в скрюченных предсмертной судорогой пальцах, его и нашла жена, Татьяна Васильевна, врач-педиатр, сотрудник института педиатрии и гинекологии, где они с Сережей когда-то познакомились.

Сережа сидел в кресле, запрокинув назад восковое, беспокойное даже после смерти лицо. На небритых щеках, среди седеющих волос еще не просохли слезы. Карандаш, которым он писал, валялся рядом на ковре. На листке было два стихотворения и оба посвящены некой Чок-Чок. Первое стихотворение называлось «Обида».

Обида, как вошь, завелась в голове.
Не гребнем ее и не ногтем.
Медовое море небесной любви
Телесным испортили дегтем.

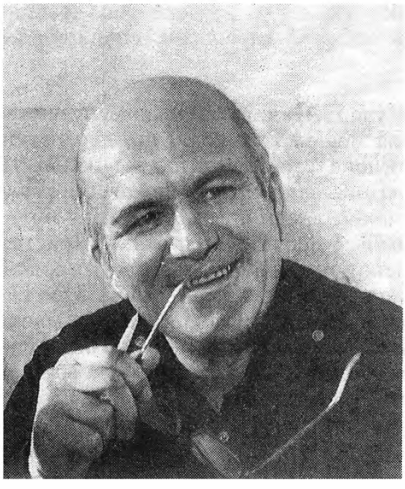
Второе стихотворение, также посвященное Чок-Чок, называлось «Детские сны» и свидетельствовало о сумеречном сознании Сережи, ибо это были общеизвестные хрестоматийные стихи Пушкина.

Румяной зарею
Покрылся восток,
В селе за рекою
Потух огонек.

Перебирая бумаги и фотографии покойного мужа, Татьяна Васильевна нашла пожелтевшее фото, прежде у него не виданное, очевидно, скрываемое. На этом фото юный, худенький Сережа, почти мальчик, сидел рядом со светлоглазой пухленькой девочкой. На обороте фотографии детским почерком, видно рукой этой девочки, была написана явно откуда-то заимствованная фраза: «Наша любовь крепче, чем смерть». Тут же на обороте дрожащей Сережиной рукой была сделана свежая надпись: «До свидания, любимая».

Татьяна Васильевна жила с Сережей скучно, несчастливо, к тому же еще прибавилось забот и хлопот во время его болезни, окончательно испортившей Сережин характер, сделавшей его крайне раздражительным, грубым, даже циничным, позволяющим себе дикие выходки, так что дочь Светлану приходилось отправлять к бабушке, матери Татьяны Васильевны. Сережина болезнь Татьяну Васильевну совершенно измучила, и после его смерти, отдохнув полгода, она вторично вышла замуж, а все ненужные вещи прежнего мужа, в том числе бумаги и фотографии, были свалены в кладовке, где они постепенно ветшали, превращались в хлам. Спустя еще какое-то время дочь Сережи Светлана сдала их в приемный пункт вторсырья по весу за талон на книжку «Королева Марго».

1987. Западный Берлин



Хоммат Муллык

Остановилось сердце Хоммата Муллыка, сердце Артиста, безраздельно отданное искусству, жизни, людям...

Нам до жгучей боли будет не хватать его героев, которых он мог и должен был еще сыграть на сцене и на экране. Нам будет не хватать его самого, его удивительного обаяния, доброжелательности, юмора, таланта, которые проявлялись в его ролях, озаряли его изнутри, наделяли великой силой притяжения.

Я снимал Хоммата во всех своих фильмах. Работать с ним было очень ответственно и не просто. Это был художник огромного творческого дара, профессиональной требовательности, мастер точного ви́дения и импровизации.

Хоммат... друг, товарищ по душе... Трудно, непередаваемо горько говорить о нем — был...

С уходом Хоммата в наших сердцах, в нашем искусстве образуется огромное пустое пространство. Но справедливость есть: жизнь большого художника продолжается в его творениях.

Народный артист принадлежит народу. Его творчество будет бесценным и для тех, кто придет после нас.

От имени туркменских кинематографистов
Ходжакули Нарлиев

Английская панорама

Кино Великобритании занимает в нашем сознании особое место: к кинематографу, который тридцать с лишним лет назад внес в актив европейской «новой волны» выдающиеся достижения «рассерженных», а затем постоянно и безвозмездно обогащал мировое киноискусство уже не столько фильмами, сколько мастерами — актерами, режиссерами, операторами — отношение скорее уважительное, нежели любовное. Любви, правда, мешает и отсутствие у нас настоящего знания, а не только усталость, упадок, кризис, которые, по мнению критиков, давно уже определяют состояние английского кинематографа.

Панорама, предлагаемая в этом и следующем номерах, вызвана к жизни двумя взаимосвязанными устремлениями. Во-первых, пора понять, что же представляет собой в высших своих проявлениях кинематограф, наследующий не только славные кинотрадиции, но и стойкие традиции самобытнейшей национальной культуры. Во-вторых, сами эти проявления, на наш взгляд, свидетельствуют о том, что кинематограф Англии существует (вопреки утверждениям многих, ссылавшихся, главным образом, на количественные показатели), и влияние его на мировой кинопроцесс, на формирование важнейших его тенденций и направлений сегодня явно недооценивается. Пересмотру многих критических суждений, мы думаем, помогут материалы подборки, в которой соседствуют имена, ставшие украшением престижных международных кинофестивалей. Здесь и некогда «рассерженный» — мэтр Линдсей Андерсон, и ныне обосновавшийся в Америке Стивен Фрирз, и вечный бунтарь Кен Рассел, и побывавший с премьерой своего антитоталитарного, оказавшегося у нас ко времени фильма «1984» Майкл Рэдфорд, и «звезды» новейшего британского кино Дерек Джармен и Питер Гринуэй.

О последнем из названных режиссеров у нас появилась счастливая возможность поговорить более подробно благодаря попавшей на редакционный стол лекции, прочитанной в голландском городе Утрехте. Публикуя в № 8 эту лекцию, редакция предполагает и впредь знакомить свою аудиторию с материалами различных кинематографических чтений — тем богатейшим пластом кинокультуры, который пока еще лишь в малой степени востребован периодикой.

Ракурс

А. Дорошевич

Стивен Фрирз: шестидесятник в восьмидесятые годы

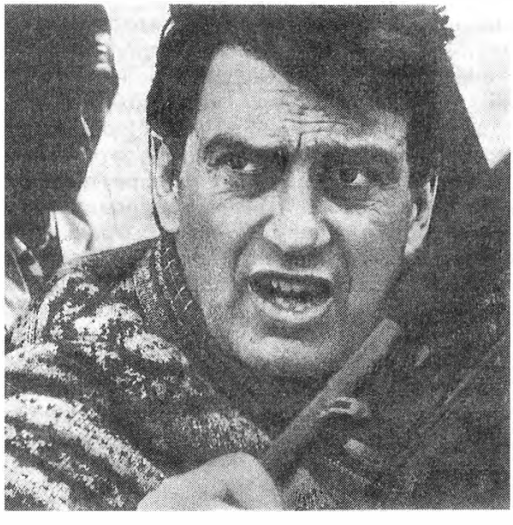
Существуют, оказывается, некие точки, из которых исходят импульсы, приводящие в движение общественную и художественную жизнь, затрагивающие умы и судьбы многих людей, причем влияние действует постоянно на протяжении десятилетий, то скрываясь от всеобщего обозрения, то вновь представая взору в каких-нибудь явных и ярких проявлениях.

Для Лондона последних трех десятков лет — это небольшое театральное здание с залом на 400 мест, расположенное на Слоан Сквер и с буквами по фасаду: «Ройял Корт». Здесь в мае 1956 года состоялась премьера пьесы Осборна «Оглянись во гневе», ставшей эмблемой поколения, здесь вокруг театра и его руководителей, в частности покойного ныне Джорджа Девина, группировались драматурги, режиссеры, актеры,— все те, кто уже сказал и кому еще предстояло сказать свое слово в английской культуре.

Драматурги со временем становились сценаристами, писали для телевидения и кино, режиссеры также не ограничивали себя только театром; что же касается актеров, то за редким исключением лучшие исполнители начинали и продолжали в течение долгих лет играть на сцене. Поэтому такие имена, как Линдсей Андерсон, Тони Ричардсон, Джон

Осборн, Дэвид Хейр, Терри Джонс, Боб Хоскинс, Джонатан Прайс, в равной степени принадлежат как театру «Ройял Корт», так и английскому кинематографу. Среди них не последнее место занимает недавно получивший широкую популярность Стивен Фрирз. Это все та же выучка: социальный реализм, резкая критическая направленность, решительное пренебрежение всеми запретами и табу.

Казалось, эпоха «бури и натиска», когда «сердитые» двинулись на штурм консервативных твердынь социального порядка, классовых перегородок и «хорошего вкуса», давно прошла. «Свингующие шестидесятые» с их культом непосредственного



Стивен Фрирз

чувства, пренебрежением к условностям, насмешкой над всем деланным, «липовым», достигнув кульминации в «молодежных бунтах» 1968 года, оставили после себя ощущение пронесшегося праздника (или опустошительной бури, как для кого). Следующее десятилетие принесло пробуждение после похмелья. Уже в семидесятые годы, как писал кинокритик Александр Уокер, «в основном господствовали усталость, уныние, бессилие и какое-то пораженческое чувство, ставшее характерным для всей английской жизни». Бунт, если посмотреть ретроспективно, проходил в тепличных условиях, и не так уж — на более поздний взгляд — был не прав консервативный премьер-министр Гарольд Макмиллан, заявивший в 1959 году своим соотечественникам: «Вам еще никогда не жилось так хорошо».

Действительно, следующее десятилетие принесло инфляцию, спад производства, начало неуклонного роста безработицы, преступности, наркомании, терроризма, связанного с оказавшейся неразрешимой проблемой национально-религиозной вражды в Северной Ирландии. Обнажившиеся кризисные черты и противоречия ликвидировали последний налет благодушных 60-х годов, на смену ему пришел жесткий деловой расчет, таящий в себе как психологическое последствие возросшую жестокость и эгоизм,— короче, все то, символом чего в глазах либерально настроенных интеллигентов стала Маргарет Тэтчер.

Сами они, эти интеллигенты, всячески выказывали верность идеям своей юности. Среди них — Стивен Фрирз. Вот каким, неотделимым от лондонской художественной среды, видит его молодой сценарист Ханиф Курейши: «Весь он — остроумие и интеллигентность, на нем растрепанная одежда и теннисные туфли, под мышкой последняя книга о кино. Это ничуть не похоже на моду 70—80-х годов, это английская богема 60-х, с ее полным безразличием к тому, как человек выглядит. Чем он является — вот что важно. И фильмы его частично рождаются из этого безразличия ко всему внешнему». Отметим, что противопоставление «кажущегося» и «истинного» выражено у Курейши словами, которые Шекспир вложил в уста своего Гамлета: «Не кажется, сударыня, а есть. Мне «кажется» неведомо». Поэтому и был так популярен образ Гамлета в 60-е годы, так часто ставили пьесу на сцене.

Вообще же — это воплощенная метафора борьбы истинного с кажущимся, место, где сквозь покровы внешнего (костюмы, театральную игру) должна проступить правда внутреннего содержания, этой игрой передаваемого,— была своеобразным магнитом поколения 60-х годов. Фрирз, родившийся в 1941-м, поступивший в Кембридж в 1960-м, не избежал всеобщего поветрия. В университете он выбрал юриспруденцию просто потому, что не чувствовал расположения к медицине, профессии отца, а для изучения других гуманитарных наук не считал себя достаточно подготовленным. По-настоящему же занимался он в университете театром, ставя различные студенческие спектакли. Не удивительно, что несколько лет спустя после выпуска Фрирз очутился в театре «Ройял Корт», всегда бывшем его мечтой. Там он встретил Линдсея Андерсона, с которым был знаком раньше и которого, подобно большинству театрально-художественной публики, боготворил. В то бурное время, вспоминал впоследствии Фрирз, в театре подвизалось много незаурядных личностей, и у каждого были свои протеже. Фрирз оказался среди тех, кто окружал Андерсона. В качестве помощника режиссера он участвовал в постановке нескольких спектаклей, а потом по рекомендации Андерсона оказался в съемочной группе Карела Рейша, работавшей над фильмом «Морган, подходящий клинический случай». Фрирз не имел никаких закрепленных за ним обязанностей, поэтому, состоя при режиссере, он просто смотрел и учился, пытаясь понять, почему был выбран тот, а не иной актер, как нужно режиссировать сцену, каковы бюрократические тонкости организации киносъемок.

Следующим фильмом оказался «Чарли Бабблз» — режиссерский дебют известного актера Альберта Финни, в свое время сыгравшего классического молодого бунтаря из рабочего класса в фильме Рейша «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960). И сам режиссер, и его ассистент были новичками в кино, так что учились ремеслу вместе. Вскоре предоставился случай самостоятельно

попробовать свои силы. Британский киноинститут дал Фрирзу возможность снять игровую короткометражку «Горит» (1967). В духе модного в те годы иносказания фильм демонстрировал, как белая южноафриканская семья предается ритуалу загородного пикника в то время, когда в стране происходит революция: кругом поднимаются клубы дыма и где-то совсем рядом вспыхивает резня. Двадцатиминутная картина шла на одном сеансе с фильмом Трюффо «Новобрачная была в черном». Это весьма характерно, ведь поколение Фрирза воспитывалось на французской «новой волне», на хрониках отчуждения Антониони.

Тогда же, в конце 60-х, поработав еще раз с Андерсоном на фильме «Если...», Фрирз начинает снимать для телевидения. С тех пор снято для малого экрана около сорока картин, так что своей кинематографической известностью как режиссера «английского киноренессанса 80-х годов» Фрирз обязан прежде всего телевидению.

Был, впрочем, один киноопыт еще в начале 70-х годов, картина, снятая им с Альбертом Финни в главной роли,— «Сыщик» (1972). Финни играет в ней неудачника (девушку у него увел брат), вообразившего, что может стать частным детективом наподобие героев Чандлера, которых на экране воплощал Хамфри Богарт. Он влипает в сложную интригу, связанную, как оказывается, с незаконными делами его брата, и еле выбирается из нее. Разрыв между чандлеровским сюжетом и реальной ливерпульской жизнью, частью которой является герой, создает комический эффект, остраняет не столько конкретные приметы жизни, сколько условность событийного ряда. Не будучи откровенной пародией на детективный жанр, «Сыщик», тем не менее, оказался в том же ряду стилизаций, что и «Долгое прощание» Олтмена, и «Сыграй это еще раз, Сэм» Вуди Аллена. Критика благосклонно приняла дебют молодого режиссера, однако коммерческого успеха он не снискал. Фрирз, человек скромный и несколько робкий, не чувствовал себя еще полностью овладевшим премудростями кинематографического мастерства, поэтому не рвался тут же взяться за следующую постановку. К тому же сценарии, которые ему предлагали, казались ему банальными и скучными. На телевидении же, напротив, перед ним открылся ряд интересных проектов.

Роль телевидения в развитии и эволюции английского кинематографа трудно переоценить. Почти все более или менее известные фигуры театрального и киномира так или иначе были связаны с телевидением. Режиссеры — от Шлезингера и Рассела до Андерсона и Рейша — ставили для телевидения документальные фильмы и рекламные ролики, драматурги от Осборна до Пинтера писали пьесы «телевизионного формата»; и те и другие объединялись, чтобы создавать игровые телевизионные фильмы.

Фрирз, начавший с получасовых лент для детских сериалов на Йоркширском телевидении, после «Сыщика» получил предложение от Би-би-си поставить первый сценарий Алана Беннета, ставшего впоследствии одним из наиболее популярных и плодовитых телевизионных драматургов. В те годы кинематографического застоя Би-би-си снимала большое количество фильмов. Режиссерами их были Кен Лоуч, Майкл Эптид, Майк Ньюэлл, Джек Голд. Они-то и определяли лицо английского телевидения, как несколько раньше это делали Кен Рассел и Джон Бурмен. «Работа на телевидении совершенно не угнетала меня,— вспоминает Фрирз.— Дело совсем не выглядело так, будто я на самом деле хотел снимать кино, а приходилось удовлетворяться телевидением, как это бывает в США. Я действительно хотел снимать на английском телевидении серьезные добротные фильмы для большой аудитории. Чего еще может пожелать кинематографист?»

«Моя прекрасная прачечная»

В то время на телевидении господствовал реалистический, документальный по манере подачи материала стиль. Законодателем подобной моды был Кен Лоуч. Наши телезрители имели возможность (правда, более чем через десять лет после создания) увидеть один из его ранних фильмов «Кэти, вернись домой», выдержанную в духе телевизионного репортажа ленту о проблемах бездомных семей. Позже совместно с продюсером Тони Гарнеттом и драматургом Джимом Алленом Лоуч создал знаменитый сериал «Дни надежды» — хронику шахтерской жизни в период всеобщей забастовки 1926 года. «В добрые старые времена,— вспоминает Фрирз,— мы часто любили повторять,

что телепьеса Джима Аллена может побудить ливерпульских докеров на забастовку. А пьеса вроде «Кэти, вернись домой», действительно, могла изменить не только взгляды людей, но и закон о жилищном устройстве».

Работа на телевидении приучила Фрирза обходиться малым бюджетом и примеряться к обстоятельствам съемки; скажем, если на дворе осень, то можно без особого ущерба переделать на осень ситуацию, по сценарию летнюю. Режиссерскому произволу ставил рамки и тот факт, что телевизионные ленты в Англии прежде всего принадлежат автору сценария, его фамилия указывается в начальных титрах, фамилия же режиссера — в финальных. Тем не менее, Фрирз заработал себе на телевидении и режиссерское имя. Он был постановщиком фильма «Уолтер», демонстрацией которого открылся «Четвертый канал» в 1982 году. Канал этот, по условиям своего функционирования (фиксированное финансирование при том, что доходы от рекламы целиком идут Управлению независимого телевидения) не рассчитанный на прибыльность, ставит своей целью удовлетворение запросов социальных, национальных и культурных меньшинств, не бросаясь в погоню за непременным увеличением числа зрителей.

«Четвертый канал» заказывает независимым продюсерам фильмы, которые финансирует целиком или частично, разрешая, в зависимости от условий контракта, их демонстрацию в кинотеатрах после передачи в эфире. Запрет на демонстрацию, если он имеется, не распространяется на прокат за границей. В первый же год «Четвертый канал» заказал 20 фильмов, из которых 8 в течение 1982—1984 годов показывались в кинотеатрах, а еще 10 демонстрировались в некоммерческих специализированных кинотеатрах. Они-то, эти фильмы, и определили во многом лицо британского кино 80-х годов.

Таким образом «Уолтер», история умственно отсталого молодого человека, стала своего рода программной для «Четвертого канала», с самой своей первой передачи продемонстрировавшего интерес к тем сторонам жизни, которые для большинства могут показаться малопривлекательным. Наиболее запоминающимися и решенными в духе кинематографической образности являются последние эпизоды фильма, заставляющие вспомнить «Птиц» Хичкока. Тихо умирает в своей комнате мать Уолтера, с которой они вдвоем жили в доме. Уолтер, незадолго до того бросивший работу, напускает в комнату своих голубей и запирается там как бы в надежде, что голуби, а это символ души, вдохнут жизнь в неподвижно лежащее тело.

После «Уолтера» Фрирз предложил компании, для которой работал, снять что-нибудь с таким великолепным актером, как Иэн Маккеллан, блестяще сыгравший главного героя. Режиссер склонялся к тому, чтобы снова обратиться к «популярному жанру», на сей раз уже не детективу, а к гангстерскому фильму, где должен был бы сыграть Маккеллан. Так появился «Убийца» (1984), но только без Маккеллана.

Теренс Стамп играет в нем гангстера, давшего показания на своих компаньонов и скрывающегося в Испании. Джон Херт и Тим Рот — двух убийц. постарше и совсем юного, которые десять лет спустя должны доставить его в Париж на суд и расправу. Воспользовавшись трениями между убийцами, персонаж Стампа, поначалу с изрядной долей философского фатализма воспринимающий уготованную ему судьбу, надеется предпринять побег, но вместе с молодым пособником получает пулю от старшего гангстера, в свою очередь тоже гибнущего в финале.

Как признавался впоследствии Фрирз, попытка добиться успеха, работая в том же ключе, что и в «Сыщике», ему не удалась, он недостаточно хорошо знал жанр. Интерес к человеческому, психологическому содержанию рассказанной истории перевешивал формальные соображения. В результате в «Убийце» наряду с жанровыми элементами традиционного «черного фильма», когда ощущение фатальной безысходности судьбы героев передается лаконичностью диалогов, жестокой целесообразностью насилия, горестно-суровой закадровой музыкой, присутствуют в значительной степени и юмористические ноты. Чем-то это напоминает приемы ранних пьес такого мэтра «новой волны» драматургии 60-х годов, как Гарольд Пинтер, где сочетание затаенной в ситуации метафизической угрозы и постоянно прорывающегося в диалоге бытового комизма создавало ощущение абсурда.

В этом смысле фильм Фрирза косвенным образом, не сюжетом, но по формальным приемам влился в ту «ретроволну» обращения к темам и персонажам двух послевоенных десятилетий, что прокатилась по экранам в начале 80-х годов. Однако, несмотря на актерские удачи Стампа и Херта, «Убийца» прошел плохо. Критики, отметив серьезность намерений автора, оценили фильм не очень высоко. Лишь освободившись от необходимости соблюдать жанровый этикет, Фрирз обрел в кино свой голос, который немедленно был услышан и встретил широкий отклик.

Новая полоса жизни режиссера началась с постановки фильма «Моя прекрасная прачечная» (1985). Сценарий был ему предложен молодым писателем Ханифом Курейши, и речь в нем шла о взаимоотношениях лондонцев-пакистанцев и лондонцев-англичан. Сын пакистанца и англичанки, Курейши сам был живым воплощением проблемы, которая в последние годы вышла в Англии на одно из первых мест. Речь идет о превращении английского общества из гомогенного в общество многорасовое, наподобие Соединенных Штатов. Уроженцы бывших английских колоний из Азии, Африки и стран Карибского бассейна начали приезжать на Британские острова еще в 50-е годы. В годы благополучия их присутствие на рабочих местах, не требующих квалифицированного труда, воспринималось как нечто само собой разумеющееся. Однако со временем экономическая ситуация ухудшилась, а число иммигрантов, обладающих паспортом Британского Содружества Наций, увеличилось. Стала создаваться почва для расовых конфликтов. Расистский Национальный фронт требовал закрыть въезд в страну, полиция под предлогом усиления борьбы с преступностью с особым рвением бросилась прочесывать кварталы, где селились «цветные», а безработная черная молодежь отвечала на все это актами вандализма и бунтами, самый силь-

ный из которых разразился в 1981 году в южном пригороде Лондона Бринстоне.

С другой стороны, не следует упрощенно, в духе «дяди Тома» представлять себе положение иммигрантов. Скажем, пакистанцы весьма успешно проявили себя в торговле, причем часто торговые операции строятся и на незаконных сделках, торговле наркотиками и так далее. Не случайно поэтому в первоначальный замысел создателей фильма входило выстроить нечто вроде «Крестного отца», где бы в центре повествования стояла история династии пакистанцев, начиная с 1945 года. Однако вскоре авторы поняли, что такая крупномасштабная драма не имеет под собой почвы в сегодняшней Англии. Ее место занимает комедия. Комический поворот присутствует, в частности, и в том, что носителем тэтчеровской идеологии активной частной инициативы выступают именно иммигранты. Герой фильма — молодой, родившийся в Лондоне пакистанец Омар получает у своего богатого дядюшки в управление разваливающуюся прачечную. Среди банды расистски настроенных парней из Национального фронта, которые нападают на его заведение, он замечает своего бывшего школьного приятеля Джонни. Омар, ступивший на первую ступеньку делового продвижения в жизни, вскоре находит безработного панка Джонни и предлагает ему работать на себя. Причем немаловажную роль в этом выборе играет следующее соображение, высказанное весьма откровенно: «Белые ребята били меня после школы. А теперь ты работаешь на меня. Мне это нравится».

Более того, между героями завязываются любовные отношения. Курейши объясняет это так: «Двое юношей — это две стороны меня самого: пакистанская и английская, ибо я наполовину пакистанец, наполовину англичанин. И вот эти две мои половины... слились в поцелуе». Так в фильм входит гомосексуальная тема, добавившая ему скандальной популярности, хотя для самих создателей фильма ничего скандального здесь нет, отношения молодых людей трактуются ими как естественные и трогательные на фоне гримас окружающего их мира, одновременно отталкивающих и смешных.

Действительность, как ее видит режиссер, складывается из деталей, совмещение которых могло бы еще совсем недавно выглядеть невероятным гротеском. Сейчас же это лишь придает всему происходящему легкий оттенок комизма. Если в своих ранних фильмах Фрирз сталкивал в противопоставлении приметы повседневной действительности и событийную последовательность, построенную по законам жанрового фильма, то теперь для создания внутреннего напряжения всей конструкции фильма ему достаточно простых монтажных сопоставлений. Они, к примеру, сопровождают эпизод открытия обновленной и модернизированной прачечной: на улице стоит толпа жаждущих попасть в новое стиральное заведение; парни из Национального фронта, присутствующие тут же, бросают на нее злобные взгляды, а внутри пакистанский «крестный отец» вальсирует со своей белой любовницей между стиральных барабанов, не подозревая, что в задней комнате разыгрывается любовная сцена между Омаром и Джонни.

Комический эффект у Фрирза не выстраивается специально, он достигается в результате перенасыщения фильма отдельными совсем не юмористическими приметами современной английской жизни. Взятые сами по себе, они не очень-то оптимистичны: расовые предрассудки, классовые конфликты, рэкет, торговля наркотиками и порнографией, упадок традиционных ценностей, неприкаянность и связанная с этим агрессивность молодежи. В этом почти журналистском подходе к действительности видна изначальная телевизионная природа фильма. Он и снимался как телевизионный, с очень небольшим по нынешним временам бюджетом в 600 000 фунтов (около миллиона долларов). Лишь после неожиданного успеха на Эдинбургском фестивале фильм прошел по кинотеатрам. Как признавался Фрирз, «часть замысла «Моей прекрасной прачечной» заключалась в том, чтобы показать, как все ужасно обстоит сегодня в нашей стране, чтобы обрисовать ситуацию в Англии при миссис Тэтчер. И одновременно посмеяться надо всем этим. Но, конечно, той прямой и увлеченной публицистичности, что царила на британском телевидении 60-х — начала 70-х годов, уже нет и в помине».

Гленн Клоуз в фильме «Опасные связи»

В подобном подходе, где критический пафос со-

крыт за своеобразным анархическом юмором, вырастающим из нагромождения неприглядных деталей, Фрирз оказался не одинок. «Моя прекрасная прачечная» была упомянута в статье известного профессора историка Нормана Стоуна, опубликованной газетой «Санди таймс», наряду с еще пятью фильмами, которые, по мнению автора, характеризуются «односторонним, предвзятым показом только негативных и неприятных аспектов современной Британии». Автор требует от критикуемых им кинематографистов «ответственного социального комментария», которого, на его взгляд, не содержится в этих шести «плохо сыгранных, претенциозных, скучных и отталкивающих фильмах». Достаточно вспомнить, как приблизительно такими же определениями были встречены многие произведения «новой волны» тридцатилетней давности, чтобы еще раз ощутить близость творческих установок теперешних возмутителей спокойствия и «сердитых молодых людей» прошлых десятилетий.

Интерес «новой волны» к острым проблемам современности, критический взгляд на состояние общества Британии наших дней сочетаются с пересмотром взгляда на прошлое. Если фильмы в стиле «ретро», начавшие появляться еще в 70-е годы, в большинстве своем противопоставляли прошлое настоящему как некоторую докатастрофическую эпоху, может быть, и с надломом внутри, может быть, и обреченную, но все же ностальгически привлекательную, то новая школа «телевизионного реализма», как ее можно было бы назвать, и в прошлом видит все те же пороки, что, на их взгляд, привели к сегодняшней деградации. Эту позицию прямо и недвусмысленно заявляет сценарист «Прачечной» Ханиф Курейши, молодой человек, принадлежащий только нашим дням, в отличие от Фрирза, не забывшего бурные годы своей молодости. «Мы хотим,— говорит Курейши,— делать фильмы, которые бы вели политическое наступление, критически смотрели бы на сегодняшнюю Британию. Многие английские фильмы культивируют ностальгию, их взгляд на прошлое страны либо сентиментален, либо ограничен каким-то классом или группой. Фильмы британской «новой волны» — это попытка взглянуть на необратимый процесс перемен и движения к упадку, который переживала Британия с конца второй мировой войны».

К «ностальгическим» картинам, подразумеваемым Курейши, относится, без сомнения, телевизионный сериал Д. Старриджа «Возвращение в Брайдсхед» (по роману И. Во), некоторые фильмы Д. Айвори по произведениям Э. М. Форстера («Комната с видом» и «Морис»). Противопоставить им он мог бы «ретрофильмы» совсем другой, аналитически разоблачительной направленности, вроде тех, что были сняты по сценариям Дэвида Хейра (Фрирз работал с ним над телефильмом «Сайгон, год кота», фоном интриги которого стали последние дни Сайгона перед входом туда армии Северного Вьетнама).

К недавнему прошлому обратился Фрирз в фильме «Держи ухо востро» (1987). В центре его находится фигура английского драматурга 60-х годов Джо Ортона. В свое время он приобрел скандальную известность пьесами-фарсами «Развлекая мистера Слоуна» и «Добыча», где камня на камне не оставалось от традиционных английских представлений о добропорядочности, поскольку за ее фасадом Ортон видел лишь ненасытную развращенность и жадность. Со скандалом была связана и смерть Ортона, убитого своим любовником Кеннетом Холивеллом в 1967 году. В основу сценария, написанного Аланом Беннетом, легла документальная книга американского журналиста Джона Лара, а сам фильм построен как история разысканий и расследований, которые Лар проводит вскоре после смерти Ортона и Холивелла, покончившего с собой после убийства Ортона.

Скачки из настоящего в прошлое и обратно должны реконструировать недолгий жизненный путь Ортона, встретившегося с Холивеллом в Королевской академии драматического искусства в возрасте 17 лет (Холивеллу было 25). Холивелл, более культурный и образованный, опекал Ортона, простодушного паренька из рабочей семьи, пробудил его к писательству, но со временем роль лидера ушла от него: Ортон оказался в лучах славы, а его старший друг превратился в нечто вроде секретаря. Отношения героев режиссер трактует как отношения внутри всякого брака, идущего к распаду из-за растущей разности социального статуса его участников.

Ортон для Фрирза символизирует бунтарский дух 60-х годов, которого ему так не хватает в 80-е. История Ортона представляет режиссеру возможность быть постоянно рядом со скандалом, причем скандал этот таковым не кажется его участникам, они просто проживают свою жизнь, не обращая внимания на условности, господствующие в обществе. Это экзистенциальные герои в том смысле, как их понимает Ханиф Курейши: «В 60-е годы люди вели в некотором роде экзистенциальную жизнь, развивая свои взгляды по мере того, как они сами двигались вперед. Мир, где все объяснено и решено, удовлетворяет потребность в безопасности... Предрассудок — это тоже поиски какой-то определенности. Это самый легкий способ объяснения различных несовершенств мира».

В результате любой моральный императив можно счесть предрассудком, а следование ему — лицемерием. В этом смысле Ортон был абсолютно свободен от какого бы то ни было морального чувства, каждую минуту следуя своим внутренним импульсам, что в конце концов и привело его к гибели.

И все же облик и внутренний строй главного героя из фильма Фрирза принадлежит не только прошлому. Курейши прав, говоря, что «экзистенциальная жизнь» предполагает свободу социально обусловленного ролевого поведения. Но если идеология 60-х годов видела главную ценность в свободе как таковой, в свободе — чистом отрицании, то наше время и самую асоциальность оформило как определенный стиль поведения, которому можно научиться, который можно выбрать, подобно всякому другому.

Фрирзовский Ортон предпочел именно такой выбор, то есть ему все интересно, и он считает, что через все (в том числе и пороки) ему надо пройти как через своего рода курс обучения. В этой ситуации типичным шестидесятником скорее выглядит Холивелл, эдакий оскаруайльдовский эстет, неспособный ни на что другое. Ортон же сегодня ищет случайных знакомств в мужском туалете, а

назавтра — собирается жениться на светской молодой даме. Убийство его Холивеллом выглядит как месть романтического принципа «все или ничего» той нравственной и эстетической всеядности, которая в наше время все более и более выходит на передний план.

Лозунг времени уже не «верность выбору» (неважно, какому), но само умение выбирать, чему нимало способствует повышение образовательного ценза и вообще отношение к образованию как к единственной и благоприобретаемой предпосылке сознательно осуществлять этот выбор. Интересно в связи с этим отметить характерное для героев «лондонских» фильмов Фрирза некоторое упоение собственной «интеллигентностью», urbanitas (понимаемой в изначальном значении этого слова как «цивильность», «вежество», «искушенность»). Тема эта, быть может, не главная, но весьма характерная именно для теперешней культурной ситуации.

В том же 1987 году, что и фильм об Ортоне, выходит очередная совместно с Курейши работа: «Сэмми и Рози спят напропалую». Здесь до предела отрабатываются темы, затронутые в «Моей прекрасной прачечной». Лондонская жизнь с ее жестокостью, контрастами, водоворотом событий, непредсказуемой спонтанностью поведения героев, могущей лишь озадачить стороннего наблюдателя, выглядит в фильме как своеобразный коктейль современных городских нравов. Ощущение жизненного напора и круговерти усиливается присутствием фигуры остраненного наблюдателя, пакистанского политика Рафи, приехавшего в Лондон после тридцатилетнего отсутствия навестить своего сына Сэмми и невестку англичанку Рози. Все, естественно, выглядит совсем не так, как представлялось в прошлом этому борцу за свободу, а теперь одному из столпов репрессивного режима. Из цивилизованного города с терпимыми и вежливыми жителями Лондон превратился в некий Вавилон. Здесь и полиция, похожая не на солидных «бобби» прошлых лет, а на открывающих стрельбу при первой возможности американских «копов», здесь бездомные сквотеры, заселившие пустующие дома, здесь уличные волнения, возникающие тут и там в ответ на жестокость полиции. Что же касается сына и невестки, то они тоже живут странной, на взгляд приезжего отца, жизнью и, оставаясь в прекрасных отношениях, одновременно имеют других партнеров.

В фильме, как и в жизни, все перемешивается: расы (все пары имеют разный цвет кожи), интересы героев (от утренней лекции по модной семиотике до вечернего спектакля, рекомендованного в либеральной газете), сексуальные партнеры. Перемешиваются и жанровые признаки — от комедии, связанной с заботами молодых героев, до трагедии (Рафи, испытав потрясение от уличных беспорядков, вспыхнувших в азиатском квартале, и моральные угрызения из-за собственной жестокости, кончает жизнь самоубийством).

Это многоголосие, передающее соответствующее многоголосие большого города, где соседствуют разные культуры и субкультуры и под видом урбанистического слияния на самом деле просто вступают в разные временные комбинации между собой, определяет и стиль режиссера, буквально заполняющего экран людьми, разговорами, событиями и в какой-то момент применяющего полиэкран, чтобы одновременно запечатлеть объятия сразу трех пар.

Несомненно, господствующая ныне эстетика постмодернизма повлияла на стилистику фильма Фрирза, однако в нем слишком много живого ощущения действительности, чтобы целиком отнести его по этому ведомству. Скорее он передает ту жизненную ситуацию, которая рождает постмодернистское мироощущение с его фрагментарностью, отсутствием единого нравственного императива, умением переключаться с одного регистра на другой, словно перебирать телевизионные каналы с помощью дистанционного управления.

В результате волновавшее некогда Гамлета соотношение того, что «есть» на самом деле, и того, что «кажется», приобретает новую интерпретацию. Обилие «кажущегося» как бы отменяет теорию «есть», разбив его на множество частей, лишив субстанциональной целостности, заставив окончательно затеряться в переливах поверхностей и игре зеркал. Смыслом становится сама эта игра, как, собственно, и учат нынешние «властители дум» английских интеллектуалов французские философы Лакан и Деррида.

Вряд ли, конечно, поэтому, но следующий свой фильм (1988) Фрирз снял по классическому французскому роману «Опасные связи» Пьера Шодерло де Лакло, где доходящие до жестокой бесчеловечности сексуальные игры взрываются человеческой трагедией. Формальное объяснение более прозаично: сценическая адаптация «Опасных связей», сделанная Кристофером Хэмптоном, уже несколько сезонов довольно успешно шла на лондонской сцене, так что американская компания, задумавшая экранизацию, не очень рисковала, обеспечив к тому же участие популярных американских кинозвезд Гленн Клоуз, Мишель Пфайфер и Джона Мэлковича.

И все же всеобщий интерес к «Опасным связям» вряд ли случаен, как не случайно и то, что буквально через год после выхода картины Фрирза появилась еще одна киноверсия произведения Шодерло де Лакло — «Вальмон» Милоша Формана. Изображение эротических игр — самый наглядный пример того, как содержательный элемент человеческой жизни — любовь — уходит в чисто внешние формальные ритуалы, когда интерес к ним поддерживается лишь прихотливой игрой сексуальных сочетаний и комбинаций участников. Отсутствие (за исключением голого инстинкта) всякого личностно-человеческого содержания под событийной поверхностью есть предел развития этой тенденции, демонстрируемой порнографией. Для искусства же главным все-таки является этот остаток личностного, как бы он ни был мал.

Не визуальный эротизм был главной заботой Фрирза, это видно хотя бы из того, что соответствующие сцены решены достаточно сдержанно, не в пример господствующей сейчас моде. Не увлекся он и задачей реконструкции внешних аксессуаров «галантного века», приметы его лишь обозначены. Главное в «Опасных связях» — стихия холодного расчета и игры, исключающих какие-либо чувства (хоть игра на чувствах и идет) со стороны главных игроков — маркизы де Мертей и ви-

конта де Вальмона. Первому диалогу героев, определившему судьбу будущих жертв интриги, предшествует параллельным методом изображенные сцены их утреннего туалета и одевания, похожие на сборы рыцарей перед битвой или актеров перед сценой. За доспехами — косметикой и туалетами — постепенно пропадает человеческий облик. Маркиза становится безликой повелительницей, виконт — злобным паяцем со взглядом исподлобья.

Интрига идет своим ходом, перед глазами зрителя разворачивается безжалостное, циничное, безнравственное манипулирование чувствами, развращающее юные сердца и обманывающее надежды добродетельных особ, но вдруг мало-помалу мы начинаем замечать как затуманивается взгляд маркизы, когда виконт слишком горячо описывает одну из обусловленных начальным уговором побед, а сам он слишком по-деловому при этом требует обещанной награды. Оказывается, игра не может окончательно ликвидировать чувства: Вальмон, как ни скрывает сам от себя, всерьез увлекся соблазненной им дамой, а маркиза страдает от этого. В результате — кровавая концовка в духе строчек из Гейне (в переводе А. К. Толстого):

И что я поддельною болью считал,
То боль оказалась живая —
О, Боже, я раненный насмерть играл,
Гладьятора смерть представляя!

В этой трагической победе «есть» над «кажется» Фрирз, похоже, видит надежду на то, что человечество все же еще не окончательно погрязло в том, что Константин Леонтьев называл «предсмертным смешением».

Режиссер в 60-е годы воспринял убеждение, что движущее поведением чувство важнее социально воплощенных форм этого поведения. Демонстрируя ныне круговерть событий и нравов, он продолжает так считать, ибо сама эта круговерть, это «смешение» не могут иметь в его глазах самодовлеющей ценности,— тогда это ведет к смерти души.

P. S. В 1990 году в США вышел последний на сегодняшний день фильм Фрирза «Комбинаторы». Это, видимо, совсем новая страница в творчестве режиссера, требующая отдельного разговора.

Андрей Плахов

Дерек Джармен: неистовый и умиротворенный

Дерек Джармен — режиссер с международным именем, чьи фильмы вызывают в профессиональной среде гамму противоречивых реакций: от поклонения до обструкции.

Дерек Джармен — один из лидеров нового английского кино, поддержанного Четвертым каналом Британского телевидения и завоевавшего художественную репутацию в качестве феномена поставангарда.

Дерек Джармен — поэт, художник, дизайнер, знаток классической живописи и одновременно — enfante terrible благонравного общества, прошедший все круги нонконформистской контркультуры.

Дерек Джармен — самый яркий представитель gay-эстетики, борец за права сексуальных меньшинств, против всех форм дискриминации и цензуры.

В октябре 1984 года посетил Москву с группой соотечественников-кинематографистов. Он привез тогда фильм «Буря» — экранизацию Шекспира, полную безумств и вольностей. По этой работе можно было, хотя еще приблизительно, судить о своеобразии манеры художника, отмеченной крайней экзальтацией и натиском.

В нашей предперестроечной столице Джармен, никого не спрашивая, снял видеокамерой безлюдные площади и бездушные сталинские высотки, все в багровом и синем предрассветном освещении, в наркотическом ритме, в угловатых фантастических проекциях. Монументальный классицизм тоталитарной архитектуры неожиданно взрывался отголосками левого авангарда: рассекал напряженную плоскость кадра каменный Маяковский, а сам Джармен вальяжно усаживался в кресло Эйзенштейна, реликтом поместившееся в музее на Смоленской.

«Воображая Октябрь» — так было названо получасовое киноэссе, которое Джармен смонтировал из вдохновивших его московских фрагментов и дополнил совсем другими мотивами. Единственный реальный персонаж фильма — ныне покойная Изабелла Германовна Эпштейн, человек врожденной интеллигентности, друг многих кинематографистов, приезжавших в те годы в Москву. Режиссер безошибочно выделил ее на фоне мертво-

го застойного пейзажа, и ее одухотворенное лицо пульсирует в кадре как напоминание о неубитой человечности.

А дальше фильм резко меняет курс: появляются молодые мужчины, явно британского типа, в военной форме. Они, сидя за ритуальным столом под портретами Ленина, опрокидывают по стакану водки, за кадром запевают русскую песню, двое из них, обнажившись и обнимая друг друга, позируют художнику.

Третий пласт фильма — крупные титры-лозунги, критикующие цензуру вообще и британскую в частности: в то время был пик борьбы gay-движения за право присутствия в средствах массовой информации. «Воображая Октябрь» — острая культурная рефлексия на тему авангарда и тоталитаризма. Джармен развивает типичную для gay-эстетики идею, согласно которой тоталитарный кич (например, соцреализм) узурпировал эротическую энергию авангардного искусства, переведя ее из интеллектуальной плоскости в чувственную область тотемов и фрейдистских символов. Близкий к gay-движению поставангард производит обратную операцию — раскодирует эти символы, трактуя, в частности, военизированный культ мужественности как подавленный и скрытый гомоэротизм.

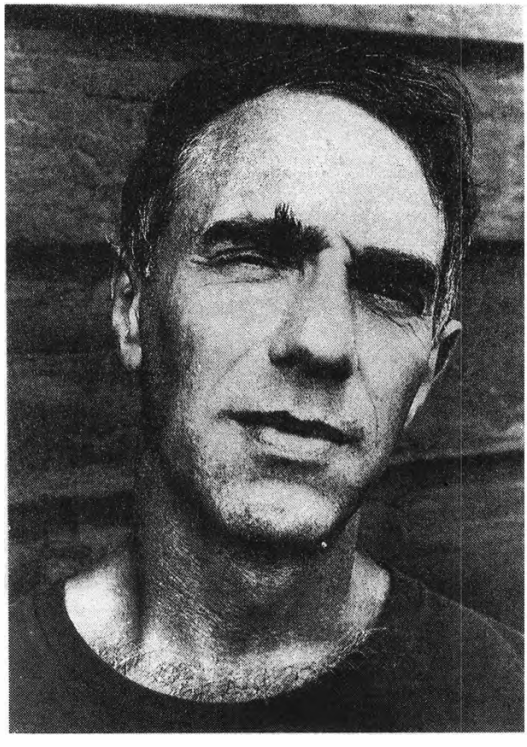
В отличие от многих других представителей gay-движения, Джармен не замкнут в круге близлежащих ассоциаций и популярных схем. Он существует в объемном пространстве большой культуры, хотя и трансформирует его в русло близких ему понятий.

Первая же полнометражная его картина «Себастьян» (1976) была наполнена столь откровенным восторгом перед красотой мужского тела, что аудитория фестиваля в Локарно свистела и топала ногами, требуя прекратить просмотр и изгнать автора.

Спустя десять лет фильм Джармена «Караваджо», полный не менее рискованных мотивов, принес ему признание по обе стороны океана и номинацию на приз Тернера респектабельной галереи Тейт. Это первая его картина, где присутствует связный биографический сюжет, при этом житие Микеланджело да Караваджо — как прежде судьба святого Себастьяна — становится поводом для прямых и косвенных параллелей с современной панк-культурой и gay-движением.

Эти параллели могли бы прозвучать насильственной привязкой, если бы Джармен был неофитом по части христианской мифологии и выросших из нее классических искусств. Но у него помимо исторического и художественного образования был приобретенный в юности опыт работы в опере и балете, где он ставил в качестве декоратора и художника по костюмам «Дон Жуана» и другие спектакли. В 1970 году он приходит в кино и работает с Кеном Расселом над дизайном фильма «Дьяволы» — одного из самых неистовых в творчестве этого неистового визионера и провокатора[1]. Вскоре Джармен превзошел на этой стезе своего учителя, а через пятнадцать лет оба встретились уже на равных на фильме «Ария». Каждый из участников этого коллективного предприятия, включая заклятого индивидуалиста Годара, разыгрывал одну оперную арию, аранжируя ее самыми эффектными средствами современного кино.

Мир музыки столь же родствен Дереку Джармену, сколь и мир живописи. На протяжении 70-х годов он делает множество home movies — любительских короткометражек, демонстрирующих свободную игру звуковых и визуальных образов. Сосредоточившись с начала 80-х на большом кино, он продолжает снимать теперь уже



Дерек Джармен

профессиональные видеоклипы для близких его сердцу исполнителей, таких, как Марианна Фейтфул и Марк Элмонд. Особую известность на этом поприще приносит Джармену клип «Это грех» группы «Пет Шоп Бойз», с которой он даже совершил кругосветное гастрольное путешествие.

Уже сравнительно недавно, в 1989 году, Джармен снимает фильм «Военный реквием» — фантазию на темы Бенджамена Бриттена. В этой работе излюбленные мотивы отведены режиссером на периферию; по его словам, «это плач по братской и сестринской, а не сексуальной любви». Однако стиль фильма — барочный маньеризм — развивает знакомые черты gay-эстетики. В этой картине, экспонирующей ужасы и ката-

[1] См. в этом номере статью С. Кудрявцева о Расселе.— Ред.

клизмы современного мира, сыграл свою последнюю роль в кино Лоренс Оливье. Роль старого солдата, запертого в госпитале и на всю жизнь раненного войной.

Чтобы понять культурную генеалогию Дерека Джармена, стоит обратиться к его прозе, стилизованной под дневник, прослоенной стихами и беспощадно личностно окрашенной. Она собрана под названием «The Last Of England» и сконцентрирована на подспудном сюжете одноименного фильма, который скорее всего может быть обозначен по-русски «Все, что осталось от Англии».

Джармен описывает своих родителей — классическую британскую семью мидл-класса. Отец — офицер воздушного флота родом из Новой Зеландии (Джармен подозревает в себе примесь крови майори). Дерек был рожден в 1942 году, в разгар мировой войны. Впоследствии отец страдал психическими отклонениями, в остальном атмосфера дома вполне соответствовала стандартам имперской Британии.

Джармен описывает свое пребывание в пуританском лицее, свои первые сексуальные опыты, своих друзей и партнеров. Его юность прошла частично в Лондоне эпохи «Битлз» и «Роллинг Стоунз», частично в Нью-Йорке, где его кумиром был Энди Уорхол.

Он принадлежит к поколению драматурга Джо Ортона, чья макаберная гомосексуальная драма, завершившаяся кровавым убийством, была воссоздана спустя годы Стивеном Фризом в фильме «Держи ухо востро»: Джармен сыграл в ней роль художника Патрика Проктора. Это было поколение, на своих глазах пережившее крах империи и всех освященных традицией ценностей; поколение, хлебнувшее невиданной доселе свободы и частично захлебнувшееся в ней.

Джармен сумел переплавить этот опыт в творчество, дав образец поистине ренессансной плодовитости. Три его фильма, разделенные годами, сложились в триптих: «Юбилей» (1978) — «Все, что осталось от Англии» (1987) — «Сад» (1990).

Связующий лейтмотив триптиха — социальный, моральный и духовный упадок Англии, от которой остались только фрагменты былого величия, перемешанные в параноидальной эклектике фигур и образов. Угрюмые лица панков, бродяг и прочих маргиналов; осиротевшие брошенные дети, включая королевское чадо; вооруженные террористы в черных масках; стрельба, пожары, мертвые обнаженные тела; конвульсирующие объятия мужских пар, и наконец — лодка, Ноев ковчег, на котором уплывают в небытие герои национальной истории. Танцующая на берегу в развевающихся прозрачных одеждах прекрасная в своем облике фурии Тильда Свинтон — постоянная актриса, «инфернальная муза» Джармена...

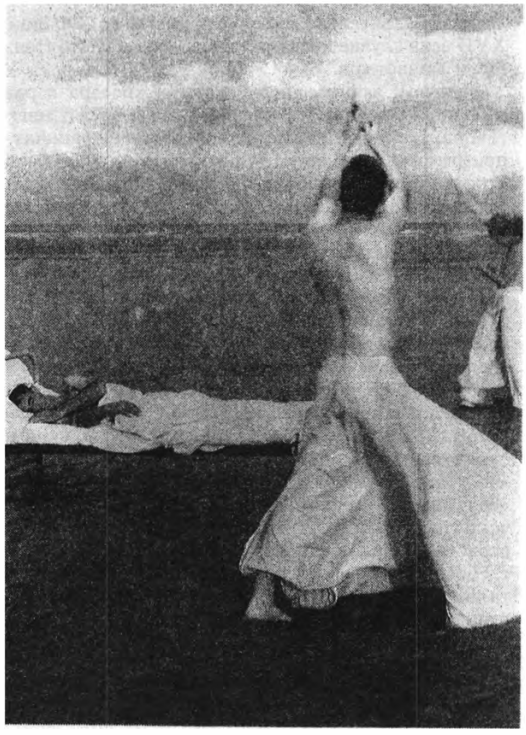
Тильда Свинтон в фильме «Все, что осталось от Англии»

Таков центральный фильм триптиха, в котором режиссер, только-только завоевавший благодаря «Караваджо» коммерческий успех, вновь отказывается от линейной сюжетики, возвращается к формуле так называемого транс-фильма, или «Я-фильма», где калейдоскоп образов нанизывает на нить сознание автора — сновидца и поэта. Основателями этого жанра считаются американские авангардисты 40-х годов, а из художников первого эшелона — Жан Кокто с его трилогией об Орфее.

На последнем Берлинском фестивале «Форум» состоялась премьера фильма «Сад». Кажется, он будет участвовать в конкурсе Московского фестиваля. Дерек Джармен не приехал в Берлин, вряд ли приедет и в Москву, он болен СПИДом.

Факт инфицирования был установлен несколько лет назад. Джармен описывает в книге то новое состояние, которое он испытал, узнав, что он positive, что в его крови живет virus.

Вот уже год как Джармен купил дом и сад в графстве Кент и снимает кино прямо там. Он называет свое убежище «вилла Чернобыль», так как недалеко находится атомная станция. По этой причине местность лишена притока туристов и отдыхающих, но, по свидетельству Джармена, над ней «самые прекрасные небеса, какие можно вообразить». Солнце появляется из морской глади прямо напротив дома и в течение всего дня



«Сад»

дает какое-то особенное освещение. Равнина вокруг напоминает пустыню, во всем пейзаже есть что-то библейское. Рядом живут рыбаки, и Джармен вообразил, что в этой естественной декорации можно снимать жизнь Христа, что перед ним распростерлось Галилейское море, а его сад — это одновременно райские кущи и Гефсиманский сад.

Разумеется, речь идет не о канонической экранизации. Речь опять идет о «Я-фильме», и сам Джармен образует центр фиктивного мира «Сада», который переплетается с миром реальным, с мифологическими архетипами в их юнгианской интерпретации.

Дерек Джармен спит в постели, стоящей прямо в море, и образы его грез и кошмаров гуляют и множатся рядом с ним. Сад, полный цветов, обнаруживает первых его обитателей — Адама и Еву. Проходят тысячи лет, мир все так же тих и прекрасен, поэт по-прежнему видит сны. Является Христос, крестьяне садятся за стол на манер Тайной вечери. Поцелуй Иуды, Понтий Пилат...

Сюжет страстей незаметно перетекает в другой — о юношах-любовниках, которых преследует полицейский, о мужчине, одетом в платье Марии Магдалины, которого тоже скандализируют и унижают. Здесь Джармен протестует против позиции британского правительства и официальной католической церкви в отношении гомосексуалов. Но это лишь часть общей картины нетерпимости современного мира, забывшего заповеди Христа. Недаром и дева Мария (все та же Тильда Свинтон) становится жертвой охотящихся на нее фотографов, и Иуда продает самое святое... по кредитной карточке.

Апокалипсис на «вилле Чернобыль» пронизан одновременно убийственным сарказмом и очищающим трагизмом. Как ни в какой другой картине Джармен близок здесь к умиротворению и катарсису. Бунтарь и анархист, искатель любви и приключений уступает место садовнику, в целомудрии и одиночестве возделывающему свой сад. Он по-прежнему многого не приемлет в мире и в себе, но он достиг мира в себе.

Снимая «Сад», Дерек Джармен написал стихотворение.

Я брожу по этому Саду
Держа за руки умерших друзей
Старость быстро заморозила мое поколение
Холод холод холод
Они умирали так тихо

Разве забытое поколение кричало?
Или уходило смиренно
Заявляя свою невинность?

Холод холод холод
Они умирали так тихо

У меня не осталось слов
Моя дрожащая рука не может выразить моего гнева
Все что осталось — это печаль.

Холод холод холод
Вы умирали так тихо

Сомкнутые руки в четыре утра
Глубоко под городом где вы спите.
Ни разу не слышал похотливой песни

Холод холод холод...
Матфей в...б Марка в...б Луку в...б Иоанна
Лежавших на койке где я лежу
Касанье пальцев как пенье песни

Холод холод холод
Мы умираем так тихо

Мои розы левкои голубые фиалки
Сладкий сад промелькнувших радостей
Прошу вернись через год.

Холод холод холод
Я умираю так тихо

Прощайте мальчики прощай Джонни
Прощайте Прощайте

Сергей Кудрявцев

Кен Рассел.

Дикий мессия, усталый мессия

А когда-то, в возрасте двадцати трех лет, он был танцовщиком в норвежской балетной труппе!

Даже зная экстравагантное, сумасбродное, как характер капризной женщины, творчество английского режиссера Кена Рассела, к тому же отдавшего в картине «Приятель» (1971) стилизаторскую дань почести Басби Беркли, замечательному постановщику музыкально-танцевальных фильмов в эпоху расцвета Голливуда, все равно удивляешься такому вдруг обнаруженному, факту из его биографии.

В ранней юности, в 1945 году, моряк, позже — актер, фотограф, кинолюбитель, снявший странные ленты «Амелия и ангел» и «Подсматривающий», он, пожалуй, так и остался истинным и искренним «любителем кино», хотя, наверно, с не меньшим основанием мог бы быть назван «любителем музыки», подобно своим «героям» — Чайковскому, Малеру, Листу, Вагнеру, Рихарду Штраусу, выдуманному персонажу Томми и реальным рок-музыкантам: ансамблю The Who, Элтону Джону, Тине Тернер, Эрику Клэптону.

Трудно отрицать и влечение Рассела к изобразительному искусству, если он сам, лукаво отрицая собственный кинематографический опыт, заявлял, что создает «не кинематографическое искусство, а рисунки в манере Гойи того периода, когда испанцы воевали с французами». Фарсовый стиль режиссера не одномерная карикатура, не плакат «на злобу дня». Безудержная фантазия, фантасмагория, абсурд в его картинах соседствуют с пленяющими воображение поэтическими образами, пиршеством «классической» живописной культуры, которая, впрочем, то оборачивается барочностью, маньеризмом, то постмодернистски скрещивается с поп-артом.

Кен Рассел вполне годится и в «любители литературы», правда, выбирает всегда что-то необычное, скандальное, эпатажное, будь то декадентская проза Дэвида Лоуренса («Влюбленные женщины», «Радуга»), драматургия Уайльда («Последний танец Саломеи»), мистико-романтические сочинения в традициях «готических романов» (фильм об истории возникновения замысла «Франкенштейна» Мэри Шелли так и называется — «В готическом стиле» или просто «Готика», как вам больше нравится) и «таинственных, страшных» повествований Б. Стокера и Ш. Ле Фану, созданных в конце прошлого века, или основательно переработанные произведения Уайтинга и Хаксли о действительно имевшем место во Франции XVII века случае изгнания дьяволов из настоятельницы монастыря.

Впрочем, любовь английского режиссера к разным видам художественной культуры носит, мягко говоря, странный характер: восхищение граничит с презрением, необоримое притягивание к предмету страсти таит в себе неизбежное отталкивание, отторжение. Рассел находится с первоисточником как в сексуальных отношениях с любимой женщиной: испытывает томление плоти, смятение ума, покорность и в то же время подспудное отвращение, желание отвергнуть и взбунтоваться против «тихого диктата» над собой. Не напоминает ли это и реакцию зрителей и критиков на его неистовый кинематограф — и одержимый, и экзорсистский по своей сути? Ругая и упорно не признавая «низкое искусство» Кена Рассела, который всегда смущал нравы и вкусы своими скандальными, эпатирующими «биографическими» фантазиями о деятелях культуры и другими «безумными» лентами, хулители выглядели, как чокнутый пастор из картины «Преступления по страсти», скрывающий за оскорблениями и преследованием проститутки по прозвищу Голубая китаянка умопомрачительную, патологическую страсть. Среди ханжей и борцов за чужую нравственность немало неудовлетворенных и закомплексованных, которым противно или стыдно отдаться влечению. Мне легче сублимировать свою любовь к творчеству Рассела (хотя меня раздражает «Листомания» и разочаровывают «Готика» и «Радуга»), поскольку с самого начала был его поклонником, одновременно восхищающимся его безграничной выдумкой и почти презирающим за анархистскую близость к кичу, сознательной безвкусице и торжествующей пошлости.

Взлет кинематографа Кена Рассела, приходящийся на конец 60-х — начало 70-х годов, и самоповторы, метания из стороны в сторону (чтобы не назвать это кризисом) уже в конце 70-х годов имеют свое объяснение. Его творчество занимает срединное положение, является связующим звеном между фильмами «рассерженных» начала 60-х годов и «новейшей волны» 80-х годов. После Рассела с его «бесовским» стилем уже трудно представить, что некогда социальный фарс «Билли-лжец» (1963) Джона Шлезингера казался верхом условности и формальных изысков, а лирик-абсурдист, любитель «немой комической» Ричард Лестер виделся ниспровергателем устоев и

рамок приличия, своего рода «кинематографическим хулиганом». (Кстати, мастер окажется в том же драматическом положении пережившего собственную славу большого оригинала уже в 70-е годы, как десятилетие спустя и Рассел.) Правда, американец Лестер, ассимилировавшийся в Великобритании, в известном смысле мог быть сочтен скорее традиционалистом, чем оригиналом, ибо в своем кино развил опыт особого «английского» юмора. И примерно по той же причине чуть позже его соотечественник Терри Гиллиам так же без особого труда «затесался» в сюрреалистски-черноюмористическую группу «Монти Питон», в одно время с Расселом выбравшуюся в кино с телевидения...

...Для английского кинематографа конец 60-х годов — период обновления благодаря приходу поколения режиссеров, которые прошли школу различных экспериментов на телевидении, причем резко отличались друг от друга (Кен Рассел и Кен Лоуч, Джон Бурмен и Питер Уоткинс). Сотрудничество Кена Рассела с Би-би-си было очень плодотворным не только по количеству снятых лент, но и по отшлифовке той уникальной манеры, которая потом и будет определена как «расселовская». Начав с документальных картин о деятелях искусства, он постепенно добавлял элементы вымысла и даже безумия в свои версии их биографий, достигнув возможного (для документального ТВ) предела в телефильме «Танец семи вуалей — Рихард Штраус» (1968), после чего режиссер окончательно перешел в кино.

Не случайно его первые киноопыты оказались неудачными. Еще в 1963 году, в момент последних рывков «кинематографа рассерженных», Рассел словно оглядывается на моду и складывающиеся прямо на глазах традиции кинематографического окружения; именно тогда он поставил картину «По-французски», в самом названии отсылавшую нас к стилю французских бурлесков, к тому же обыгрывавшую культ Брижит Бардо (позже в «Томми» будет блистательно высмеян и одновременно возвеличен миф Мерилин Монро). А в «шпионской комедии» «Мозг за миллиард долларов» (1967) режиссер вовсе не оригинален, следуя в фарватере «бондианы» и американских образцов комедийных боевиков, хотя фантастический мотив о компьютерных экспериментах с человеческим мозгом отзовется потом в визуально-феерической ленте «Другие ипостаси», первой из снятых именно в США. Любопытным может показаться и то, что на главную роль он пригласил все-таки французскую актрису Франсуазу Дорлеак, сестру Катрин Денев, которая тоже могла бы соперничать с Брижит Бардо, если бы не погибла в автокатастрофе вскоре после съемок у Рассела.

Его время придет два года спустя, когда кто-то из бывших «рассерженных», например Шлезингер, отправится в Америку, другие (Джек Клейтон, Ричард Лестер, Карел Рейш) на несколько лет замолчат, а потом тоже потянутся за океан. Ироничный и язвительный бунтарь, который, казалось, только и умел, что раздражать всех сумасшедшими киновыходками и кинопричудами, выворачиванием наизнанку священных культурных традиций, закономерно проявится в блистательной экранизации романа «Влюбленные женщины» знаменитого английского творца панэротической литературы Дэвида Герберта Лоуренса.

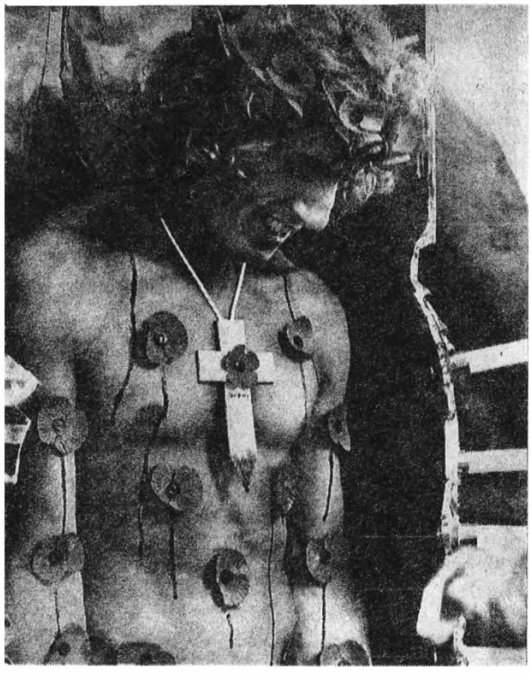
Кто впервые познакомится с творчеством Кена Рассела благодаря картине «Влюбленные женщины», возможно, окажется в лучшем положении, чем зритель, знающий его более «несдержанные» фильмы. С другой стороны, крайне любопытно заметить в первой прославившей режиссера киноленте буквально все мотивы его последующих работ. Рассел в постдекадентском порыве ниспровергает, ставит с ног на голову как идеалы традиционной буржуазной культуры, так и символы

Кен Рассел

и фетиши декадентства, бросивших на рубеже веков вызов прежнему искусству. Режиссер мог бы показаться мизантропом, циником, когда бы у него не было спасительного чувства юмора. Если слишком всерьез воспринимать историю страстей сестер Гудрун и Урсулы и их возлюбленных Джерарда и Руперта, разочаровавшихся в любви к женщинам и все сильнее испытывающих тягу друг к другу, многое в ленте может показаться декадентски-выморочным. Рассел хоть и следует за манерой Лоуренса, мастерски передавая эротическое обаяние его романов (переложение на язык кино прозы этого автора дело чрезвычайно трудное), все время снижает пафос литературного источника остроумными деталями и заставляет иронически относиться к эстетическому идеалу писателя — «поискам утраченной цельности», которые предпринимают буржуа в сфере кажущейся им свободной любви.

Скандал вокруг фильма «Влюбленные женщины»

(несмотря на ряд полученных премий, включая «Оскар» для Гленды Джексон, бруковской театральной актрисы, заново открытой для кино) свидетельствовал о том, что революционная акция Кена Рассела ему вполне удалась и мина замедленного действия под основание добропорядочного английского образа жизни, за который интеллектуальная элита продолжала по-прежнему цепляться, сработала на славу. Примерно тогда же американец Джозеф Лоузи в сотрудничестве с замечательным английским драматургом Гарольдом Пинтером в своей трилогии «Слуга» — «Несчастный случай» — «Посредник» вскрыли про-



Роджер Долтри в фильме «Томми»

цесс неизбежной нивелировки, размывания границ между классами, опустошения, отчуждения и деградации «хозяев» в обществе «слуг» (правда, последняя лента появилась уже два года спустя после картины «Влюбленные женщины»). А «дикий мессия» английского кино (его можно назвать так, воспользовавшись названием одного из принципиальных произведений) пошел дальше в реализации своих разрушительных намерений. Он устроил в кинематографе — хотя бы на уровне эпатажа (чего стоит одна сцена схватки обнаженных Джералда и Руперта у камина!), взвинченной формы, саркастически-маньеристского стиля — тот бунт, который так и не состоялся в политической и социальной жизни тихой, благостной и сверхконсервативной Великобритании, причем устроил практически сразу после студенческих волнений в Беркли и Париже.

Рассел тогда не ставил современных фильмов, предпочитая обрубать корни, а не крону, пытаясь проследить предысторию ниспровергательских настроений, зревших внутри прежней системы, воспеть одиноких и одержимых разрушителей всех норм и догм как в жизни, так и в искусстве. Герои его «безумных кинобиографий», будь то Чайковский в «Любителях музыки» (я бы перевел название фильма как «Любовники в музыке»), французский скульптор Анри Годье-Бжешка в «Диком мессии», Малер в одноименной ленте, Лист в «Листомании», являются бунтарями в искусстве, рожденными на свет бунтарем в искусстве. Наивно подходить к этим картинам с точки зрения верности историческим фактам, упрекать режиссера за чрезмерный субъективизм в оценке, например, Вагнера или Штрауса, воспринимаемых режиссером чуть ли не как духовных предтеч фашизма и самого Гитлера, корить за вольности, фривольности и двусмысленные пикантности в показе интимных сторон жизни выдающихся личностей.

Знаменательно, что на Рассела как самого последовательного анархиста обижаются всюду — и справа, и слева. У нас очень обиделись на «Любителей музыки» и на вульгарные дивертисменты «а ля рюс» в «Листомании». Американцы, в свою очередь, обозлились на «Валентино», не только развенчивающего миф о «короле немого кино», но и высмеивающего нравы Голливуда. Хотя в «Листомании» есть определенная тенденциозность в противопоставлении Листа и Вагнера почти в традициях советского биографического фильма конца 40-х годов, Кену Расселу в принципе чужда как схематичная «классовость» наших биографических лент, так и приторная мелодраматизация истории и частной жизни знаменитостей в голливудском вкусе.

Для него реальные факты или обстоятельства той или иной биографии — повод для неуемной фантазии, для рождения причудливых фантасмагорий, постмодернистских сказок, в которых непримиримые герои борются с подавляющей системой, как с многоглавым, огнедышащим драконом. Рассел, режиссер эпохи массовой культуры, телевидения (откуда, по сути, вышел) и рок-музыки, сознательно «пудрит мозги», путает карты, блефует. Он представляет Листа как первого рок-музыканта (благо его играет Р. Долтри из ансамбля The Who), заставляет римского папу в «Листомании» (а в его роли сам Ринго Старр!) разглядывать портрет американской кинозвезды 40-х годов Джоан Кроуфорд, а поклонниц Рудольфо Валентино реагировать так, будто перед ними Элвис Пресли или Элтон Джон.

Конечно, в известном смысле путь «делиризации» и «дебиографичности» ведет к самоуничтожению, Рассел и здесь легко переступает границы допустимого (даже и в таком, «анархистском» стиле!) и приходит к упрощенности и однозначной карикатурности в «Листомании», самопародийности в «Валентино», исчерпанности манеры в ленте «Готика». Поэтому всегда интересней наблюдать за режиссером, когда он пытается обуздать свое визуальное неистовство или же когда, не сдерживаясь в выражении кинематографических амбиций, обрушивает их на нас в рассказе о судьбе абсолютно вымышленной знаменитости.

Первой тенденции соответствуют «Дьяволы» и «Дикий мессия», а второй, конечно же,— «Томми».

Фильм «Дьяволы» (1971) стилистически связан с одной из лучших телевизионных лент режиссера «Ад Данте» (1967), заслужившей, например, у французского критика Ж. Тюлара такую оценку: «красота формы и верность тона». По поводу образа кардинала Ришелье в «Дьяволах» у этого критика уже немалые сомнения, хотя обидевшийся за известного соотечественника француз не может не отметить, что «безумно барочная» картина принесла Кену Расселу «репутацию пылающего кинематографиста». Фильм рассказывает об истории

«Влюбленные женщины»

внезапной любви к священнику, охватившей настоятельницу того же самого монастыря, что и в ленте «Мать Иоанна от ангелов» поляка Ежи Кавалеровича, но у английского режиссера все происходит там, где это было на самом деле — во французском городе Лудэне в XVII веке. Может, самая лучшая и серьезная из всех сумасбродных картин Кена Рассела, она наиболее выверена, почти геометрически выстроена художником Дереком Джарменом, в будущем — режиссером-авангардистом и постмодернистом-«восьмидесятником».

Фильм «Дикий мессия» (1972) закрепил идею о «дикарском мессианстве», своеобразном «Евангелии от дьявола». Поведав историю рано ушедшего из жизни (в возрасте двадцати четырех лет) талантливого французского художника и скульптора Анри Годье, который взял вторую фамилию в честь своей жены Софьи Бжешка (старше его на двадцать лет), Рассел, вновь при содействии Джармена, как бы проецирует на экран разброд и смятение в умах и настроениях людей накануне и во время первой мировой войны. Смущавшая общественное мнение якобы платоническая любовь юного скульптора к женщине, годящейся ему в матери, скорее всего выдуманная режиссером,— всего лишь предлог не только для воссоздания атмосферы вызревающего в недрах искусства декадентства, но и своего рода «декаданса морали» эдвардианской Англии, которая пришла на смену «золотой поре» викторианского правления. Расселовский «портрет художника в юности» опирается не на джойсовскую католико-мифологическую символику, а опять же на анархистскую идею ниспровержения, «заката Европы» (по Шпенглеру) или «сумерек богов» (по Ницше). Обратившись еще раз, вслед за картиной «Влюбленные женщины», к той переломной эпохе, режиссер вновь будет возвращаться к рубежу веков, началу двадцатого столетия в ряде своих лент, пока не удивит в «Радуге» (1988) академизмом, культурной добротностью, буквализмом, не позволяя себе особого буйства, сарказма и скепсиса в повествовании о том, как «опыт» получает невинность», а внутри добропорядочной семьи зреет стихийный протест, который должен прорваться позднее в разгуле необузданных страстей.

Трудно поверить, что автор «Радуги» снял когда-то самую празднично-витиеватую, изощренно-неукротимую ленту в своей биографии — рок-оперу «Томми», которую с полным основанием можно считать предтечей эпохи видеоклипов. Здесь феерический, иллюзионистский, галлюцинаторский талант Кена Рассела расцвел как никогда. Ряд сцен может шокировать своим «искусством парии», бесконтрольной, неудержимой свободой смешения всех стилей и жанров — от высоких до низких и даже низменных,— своеобразной «мазней» (порой почти в буквальном смысле слова) на полотне киноэкрана. И все-таки «Томми» входит в число лучших картин режиссера, если, конечно, принять без оговорок предложенные правила игры. Главным достоинством фильма является то, что Рассел сумел передать смысл рок-оперы, а не просто

проиллюстрировал ее содержание красивыми картинками. Его «Томми» — метафорическое повествование о разочаровании поколения, которое, родившись на исходе или после войны, вошло в жизнь в «бурные шестидесятые» с бунтарскими настроениями и желанием в корне изменить мир. Кен Рассел словно вместе с героем страждет обрести выход из тупика безмолвия и отчаяния, из многокрасочного, подавляющего своим неистовым визуально-предметным изобилием Ада современной цивилизации. «Я свободен» — финальная песня восторга — ария не только Томми, но и автора — «дикого мессии».

«Листомания». Пол Николас (Вагнер) и Роджер Долтри (Лист)

Не секрет, что примерно в этот период (с конца шестидесятых и в семидесятые годы) многие мастера кино искали спасение в обращении к рок-культуре, начиная с Микеланджело Антониони, использовавшего «тотальную» музыку «Пинк Флойд» в «Забриски Пойнт», и кончая, допустим, Милошем Форманом, поставившим замечательный рок-мюзикл «Волосы». Но гораздо любопытнее то, что другой «любитель музыки, живописи и литературы», ниспровергатель Жан-Люк Годар с увлечением монтировал в картине «Один плюс один» музыку «Роллинг Стоунз» и пространные рассуждения о революции. Между прочим, в американском прокате лента называлась «Симпатия к дьяволу».

Параллель с Годаром здесь не случайна. Подобно тому как Годар во французском кинематографе намного опередил свое время и, возможно, вообще был одним из первых постмодернистов в мировом кино, Рассел стал провозвестником постмодернизма в кино английском. Кен Рассел и Жан-Люк Годар мало сопоставимы друг с другом по кинематографическим пристрастиям, но, пожалуй, их объединяют бунтарство, опасные игры «испорченных детей», страсть к эксперименту и эпатажу и неистребимая любовь к кино, как к торжеству красок, звуков, движущихся картинок. Знаменательно, что впервые сведенные вместе в коллективном музыкальном фильме «Ария» (1987), оба режиссера выделяются среди десяти авторов мастерством бессюжетного формотворчества. Рассел в «Арии» на сегодняшний день в последний раз блеснул в киновариации на тему музыки «Турандот» Дж. Пуччини, поразив мощным и безумно красивым потоком причудливых визуальных видений, словно продолжив эксперименты с человеческим сознанием из картины «Другие ипостаси», в которой формалистические изыски потеснили все остальное.

Американский опыт для этого английского режиссера оказался не очень удачным хотя бы потому, что его оригинальный стиль с еще большим трудом, чем в английский, вписался в американский кинематограф, призванный угождать зрителям. Если фильм «Другие ипостаси» (1980) еще пользовался определенным успехом из-за фантастичности сюжета, то снятая через четыре года лента «Преступления по страсти» вызвала скандал и резкое неприятие. Эту картину, к сожалению, принимают всерьез, как типичный образец триллера с патологическими сценами, как эпатирующий рассказ о высокооплачиваемой проститутке, которая удовлетворяет необычные желания клиентов, а на самом деле является благополучным дизайнером Джоанной Крейн, в финале обретающей счастье в браке. Ни зрители, ни критики в Америке, возмущенно отреагировав на провокационные эпизоды, не пожелали заметить рассыпанные по всему действию лукавые цитаты, ехидные постмодернистские сноски, словно говорящие: не верь глазам своим, зри в корень. Ведь по сути лента Кена Рассела — иронический современный парафраз истории об Адаме и Еве, искушении их дьяволом, заставляющим вкусить запретный плод. Но без грехопадения не было бы продления рода человеческого. Не было бы любви. Странно, что Расселу предъявляли претензии и в «отсутствии контроля по сравнению с другими фильмами». Напротив, контролируемость собственной фантазии в его «безумных биографиях» менее очевидна, нежели в выдержанной по стилю, изощренно продуманной по структуре картине «Преступления по страсти», где почти нет ничего лишнего и случайного, а изобретательно, пародийно (особенно в «психозной» роли Энтони Перкинса, посмеивающегося над своим коронным персонажем, хичкоковским Норманом Бейтсом) или самопародийно обыграны мифологически-мистические штампы, навязчивые сексуальные комплексы...

...Но, вернувшись в Великобританию и пройдя по второму кругу путь в глубь веков (от романтиз-

ма начала XIX столетия в картине «Готика» до неоромантизма и эстетизма истоков XX века в ленте «Радуга»), Кен Рассел в 1990 году уже во второй раз был вынужден отправиться в поисках утраченной славы в Америку, вновь рискнув снять фильм на «скользкую» тему с демонстративным названием «Шлюха».

●

Что говорить, «праотец английского постмодернизма» никак не найдет себе место в сегодняшней ситуации «новейшей волны». Прямые, вроде Дерека Джармена, и косвенные его ученики, например Питер Гринуэй, в 1988 году поставивший свой вариант «Ада Данте», используя эстетические открытия Кена Рассела, продвинулись дальше по пути «постмодернизации» кино. Но даже более строгий и сдержанный, утонченный и изящный певец-эстет «опасных связей» прошлого и настоящего режиссер Стивен Фрирз непредставим без определенной доли влияния автора картин «Влюбленные женщины», «Дьяволы» и «Дикий мессия».

Кена Рассела постигла неблагодарная участь художника, отделенного от собственного творчества, которое уже существует само по себе, является частью культурного процесса, а тот, кто его создал, не в состоянии подняться на прежний уровень мастерства, удивить мир чем-то неожиданным, опять заявить о своем ниспровергательском даре. К сожалению, «дикий мессия» превратился в усталого мессию. На фотографиях конца 80-х годов режиссер выглядит пророком с абсолютно седыми волосами. Но это не благостный старец из библейского эпоса «Десять заповедей», тем более не пародийный дряхлый Моисей из комедии «Всемирная история. Часть 1». Вдоволь поразвлекавшийся, побуянивший, поиздевавшийся, но подуставший посланник Сатаны мог бы походить на состарившегося героя Джека Николсона из пародии на «фильмы ужасов» под названием «Ведьмы из Иствика».

Он словно и не мессия, но мессир. В любом случае поздний Кен Рассел, разочаровывающий и утомляющий, предпочтительнее многих молодых режиссеров, которые кажутся комнатными зверьками рядом с этим потрепанным немилосердной судьбой львом. Первые открывают с умным видом давно открытые америки и с блеском в глазах победоносно устраивают «бурю в стакане воды». А усталый мессия, стоявший у истоков сегодняшнего кино, подрастеряв напор и энергию, все-таки не утратил главного — иронии и сарказма, в том числе к самому себе.

Интервью «ИК»

Линдсей Андерсон — последний из «рассерженных»

Интервью ведет и комментирует Азиз Осипов

Впервые на съемочной площадке они встретились в 1968 году. Режиссер Линдсей Андерсон, уже обласканный славой мэтр, один из ярчайших представителей «молодых рассерженных» английского кино, и — известный лишь небольшому кругу театралов по лондонскому «Ройял Корт» начинающий актер Малколм Макдоуэлл. Знакомство оказалось на редкость счастливым для обоих. Фильм «Если...», удостоенный «Золотой Пальмовой ветви» Канна 1969 года и принесший Макдоуэллу мировую известность, рассказывал историю молодого бунтаря Майка Трэвиса, в изящном стиле издевавшегося над постной моралью викторианских благочестивцев. Трэвиса, спустя четыре года превратившегося в фильме «О, счастливчик!» в прилежного конформиста («Продавая себя дороже, улыбаясь продавай», как поет не без ехидства Элан Прайс в этой картине Андерсона, лет пятнадцать назад побывавшей и в нашем прокате). В финале «Счастливчика» удрученный невезухой Майк, кажется, утрачивает способность улыбаться, за что получает освежающую оплеуху от руки бесноватого режиссера, роль которого в фильме исполнял сам Линдсей Андерсон.

В схожей манере гротесковой притчи решена и последняя картина Андерсона — Макдоуэлла «Госпиталь «Британия» (1982), в которой Майк Трэвис, на этот раз дотошный телерепортер, проникает в больничные покои, где становится жертвой нового доктора Франкенштейна, создающего идеального «хомо сапиенса» из препарированных частей тела усыпленных пациентов (схожая сцена была в «Счастливчике»). Трагифарсовый финал — отрезанная голова Трэвиса, пришитая к телу другой жертвы, не желая подчиняться бредовым затеям профессора, вцепляется в него зубами мертвой хваткой.

Описанные картины Линдсея Андерсона составили костяк ретроспективы Малколма Макдоуэлла,

которая прошла в Москве, Ленинграде и Киеве (сборы от нее пошли на оказание помощи пострадавшим в чернобыльской аварии) по инициативе Бена Брамса (продюсера нового фильма Карена Шахназарова «Цареубийца»); в подготовке ретроспективы принимал участие «Совинтерфест». На открытие ретроспективы прилетел из Лондона Линдсей Андерсон.

— В начале 50-х, накануне окончания учебы в Оксфордском университете, я познакомился с одной очень милой женщиной — женой владельца угольного предприятия в Йоркшире. Она сказала своему супругу: «Я встретила забавного типа, который горит желанием снять фильм о Йоркшире».

Линдсей Андерсон (слева) и Малькольм Макдоуэлл с супругой Москва. Осень 1990

Ничего подобного я не испытывал, но грех было не воспользоваться свалившейся удачей — так я получил деньги на свою документальную ленту «Уэйкфилдский экспресс». Одновременно я писал статьи для киножурнала «Сиквенс», познакомился с Тони Ричардсоном и Карелом Рейшем, с которыми основал группу «Свободное кино», ратовавшую за обновление пребывающего в состоянии дремы британского кинематографа. В конце 50-х попробовал свои силы в театральной режиссуре. Приобретенный опыт работы с актерами и навыки режиссуры в документальном кино позволили снять первую полнометражную игровую ленту «Такова спортивная жизнь», сценарий которой написал по своему роману Дэвид Стори.

— *Несколько странно было услышать из ваших уст, что «Спортивная жизнь» пользовалась у нас бо́льшим зрительским успехом, чем в самой Англии. Чем вы это объясняете?*

— Британцы не любят трагических историй с обреченными персонажами. Они склонны рассуждать, что трагедиям уже нет места в быту. Еще больше они не любят кино с нонконформистским уклоном, посягающее на освященные уклад и традиции «среднего класса». Печально, но все это прочно заложено в психологии нации. Не случайно англичане так упорно голосуют за Маргарет Тэтчер. Конформизм вообще становится определяющей чертой психологии западного человека, диссидентство, оппозиция традиционным ценностям становятся все более непопулярными.

— *Возможно, это объясняется банкротством социалистического идеала и социалистического мироустройства, ведь иных альтернатив не существует. Из двух зол человеку свойственно выбирать меньшее. Но в ваших фильмах этот выбор никогда не производится, и в этом, на мой взгляд, их главное достоинство.*

— Я по натуре анархист, ни один общественный порядок не удовлетворяет меня в полной мере — ни сытый капитализм, ни нищенствующий социализм. В этом моя драма как человека и мое спасение как художника. В моих фильмах есть многозначность, которую я считаю непременным атрибутом всякого произведения искусства. В них нет нравоучительности, поэтому мои фильмы обстреливаются как «правыми», так и «левыми» критиками — в полной мере они не удовлетворяют никого.

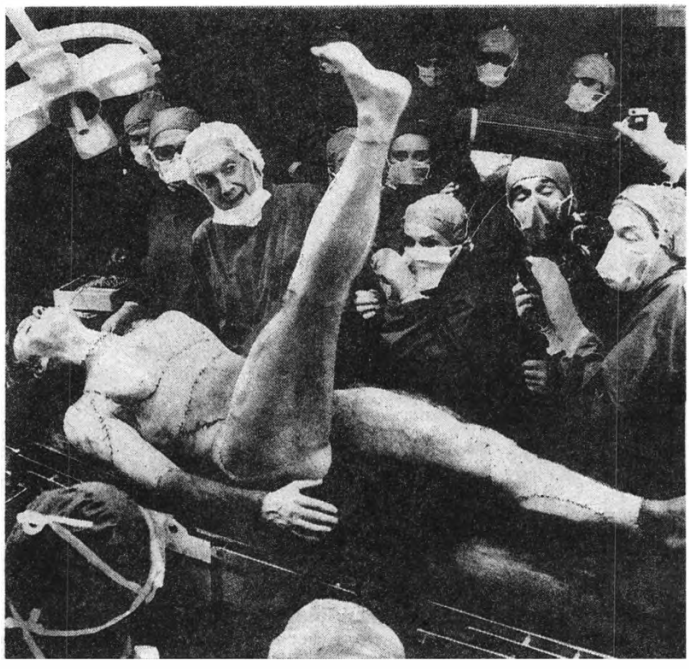
— *Анархический дух создателя наиболее ярко выражен в фильмах, где главным действующим*

лицом становится Майк Трэвис. Идет ли речь о трилогии?

— В некотором смысле, да, коль есть сквозной персонаж, хоть и существующий в разных историях и разных ипостасях. История Майка Трэвиса фиксирует трансформацию не только героя, но и его создателей. Оригинальная идея «Если...» принадлежит Дэвиду Шерману, моему постоянному соавтору. Замысел «Счастливчика» родился в голове Малколма Макдоуэлла, который, прежде чем стать актером, был, как и герой картины, агентом кофейной компании. Первоначально сценарий, написанный Дэвидом Шерманом по биографическим наброскам Малколма, так и назывался — «Кофе-мэн». В отсутствие Малколма, который в это время снимался у Кубрика в «Заводном апельсине», сценарий стал обрастать дополнительными сюжетными ходами. Я подумал, что неплохо было бы привлечь к работе Элана Прайса, с которым дружил и о котором снял документальный фильм. Когда сценарий «Кофе-мэна» превратился в сценарий «О, счастливчик!», Малколм с триумфом вернулся из Штатов. Огромный успех «Заводного апельсина» был как нельзя более кстати — «Уорнер бразерс» вложило свои капиталы «под Макдоуэлла» при отсутствии всякого продюсерского диктата. При таких счастливых обстоятельствах был снят «О, счастливчик!».

А потом был «Госпиталь «Британия», идея которого осенила меня, когда я увидел фотографию, помещенную в газете «Дейли телеграф». На ней были изображены врачи, первыми в Англии осуществившие трансплантацию человеческого сердца. Бравые ребята с лучезарными улыбками и накрахмаленными галстуками. А все дело в том, что к моменту публикации этой фотографии и отчета о проведенной операции пациент, не дождавшийся донорской крови, приказал долго жить. Такова предыстория создания этого фильма, который везде очень хорошо принимали — в Аргентине, во Франции, в Соединенных Штатах. Но только не в Англии — по причине охвативших всех патриотических чувств в связи с Фолклендской войной.

— *В фильме «Если...» есть сцена, которая в свое время вызвала оживленную разноголосицу в мировой кинопрессе: вырвавшийся на свободу главный герой картины внимательно рассматривает заспиртованный человеческий эмбрион, тщательно скрываемый от посторонних глаз. Аналогичный эпизод возникает в «Госпитале «Британия». Какие ассоциации рождал этот образ в сознании авторов?*



«Госпиталь «Британия»

— Это была блестящая идея Дэвида Шермана. Интересно отметить, что когда мы задумали этот эпизод, многие британцы, в том числе из съемочной группы, были в полной ярости, считая омерзительным любоваться заключенным в пробирку зародышем. Я хорошо помню эту негативную реакцию, помню, как упала в обморок одна из актрис при виде этого сосуда с эмбрионом. Такая реакция нас лишний раз убедила в нашей правоте. В этой сцене я испытывал обратное чувство — восхищение чудом жизни, но британцы, вы знаете, очень щепетильны. Этот эпизод, символичный в контексте картины, не расшифруешь однозначно, он апеллирует не к рассудку, но к чувству,

воображению. Если вы фокусируете на нем внимание, значит, он заставляет задуматься о смысле человеческого существования. И значит, есть ощущение точного попадания.

— Британская актерская школа пользуется репутацией одной из лучших в мире. Но вы в своих фильмах явно не стремитесь использовать ее богатый потенциал, предпочитая работать с одними и теми же актерами.

— Профессионализм для меня — лишь одна сторона медали. Другим обязательным качеством является дружба, я не могу работать с людьми, к которым не испытываю этого чувства. Так же, кстати, работал Джон Форд, мой любимый режиссер, о нем я десять лет назад написал книгу. Это чисто индивидуальный фактор, который для многих режиссеров не имеет важного значения.

— Каковы, на ваш взгляд, основные проблемы, с которыми сталкивается сегодня английский кинематограф?

— Англия — страна небольшая, лишь самые низкобюджетные фильмы окупаются в национальном прокате. Остальные же должны иметь четкую ориентацию на международный кинорынок, в первую очередь на американский. Конкурентоспособность с американскими фильмами для английских лент — обязательное условие их окупаемости. Это объясняется общностью языка и тем, что сами британцы предпочитают стандартизированное американское кино всякому другому, тем более стремящемуся к поиску оригинальных решений. В известном смысле Голливуд всегда определял лицо британского кинематографа, но сегодня последний стал филиалом первого. Американцам выгодно вкладывать свои капиталы в британское кинопроизводство, где аренда студий, оплата труда актеров и технического персонала значительно дешевле. Самобытного британского кино больше не существует. Если тридцать или, по крайней мере, двадцать лет назад в Англии реально было снимать фильмы вроде «Спортивной жизни» или «Вкуса меда», то сегодня это просто невозможно себе представить.

— Не случайно Тони Ричардсон и Карел Рейш работают сегодня в Голливуде. А вместе с ними другие бывшие британцы — Джон Бурмен, Джон Шлезингер, Элан Паркер. Есть ли выход из создавшейся ситуации?

— Пока я его не вижу. Британское кино оказалось в положении бедного родственника, ибо правительству на него наплевать —с системой государственного субсидирования кинопроизводства покончено. Американцы же располагают огромными бюджетами. И поэтому многие английские актеры и режиссеры рвутся в Голливуд, где они могут получить все, кроме свободы творчества. Что снимают сегодня мои друзья Тони Ричардсон и Карел Рейш? Чисто буржуазное кино, то кино, против которого бывшие «рассерженные» когда-то так активно выступали. Бунтари обуржуазились. Что поделаешь, не их в том вина. Для меня же вопрос творческой независимости по-прежнему самый главный.

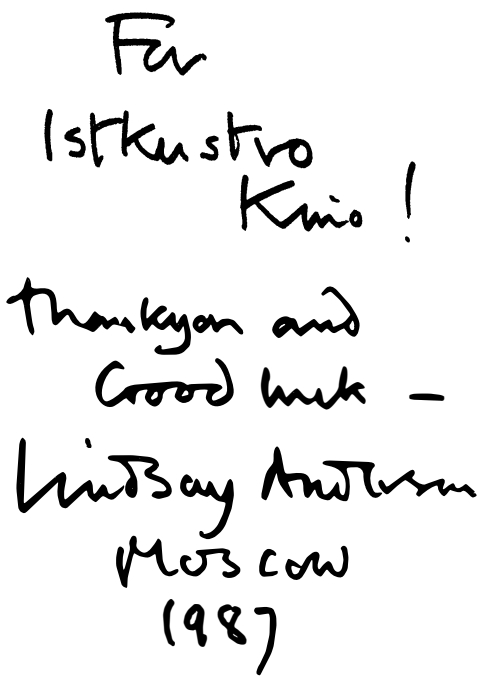
— Однако и вы свою последнюю картину «Августовские киты» с участием легендарных Лилиан Гиш и Бетт Дэвис сняли в Соединенных Штатах.

— Но я снимал эту картину не в Голливуде. Ее финансировала независимая компания «Элайв» по заказу американского телевидения, и поэтому в творческом отношении я был совершенно независим. Снять этот фильм по пьесе Дэвида Берри мне предложил старый приятель Майкл Каплан, который прежде не

«О, счастливчик!»

O Lucky Man!

Lindsay Anderson & David Sherwin



Plexus, London

имел никакого отношения к кино, но был хорошо знаком с Лилиан Гиш. Он был одержим идеей сделать фильм с Лилиан Гиш, чтобы показать молодому поколению, сколь гениальна эта актриса, которая снималась еще у Гриффита в «Нетерпимости» — живая история мирового кино. Лет семь мы не могли найти кредиторов для столь экзотического проекта, наконец Майклу это удалось сделать. Картина снималась близ Портленда, на побережье залива Мэн, где родился Джон Форд.

— *А есть ли замыслы, которые вы хотели бы реализовать в ближайшем будущем?*

— Один из них — экранизация чеховского «Вишневого сада», постановку которого я дважды осуществлял на театральной сцене. Другой... С Дэвидом Шерманом мы написали сценарий фильма с условным пока названием «Частная жизнь и смерть Иосифа Сталина».

— *??!*

— У меня нет желания документально реконструировать исторические реалии эпохи и бытовые подробности жизни главного персонажа. Есть желание снять трагифарсовую притчу.

— *Неужто Макдоуэлл будет сниматься в главной роли?*

— Я бы очень этого хотел. Но теперь осталось дело за «самым малым» — найти деньги на постановку.

Титульный лист книги «О, счастливчик!» с дарственной подписью Линдсея Андерсона журналу «Искусство кино». Москва. 1987

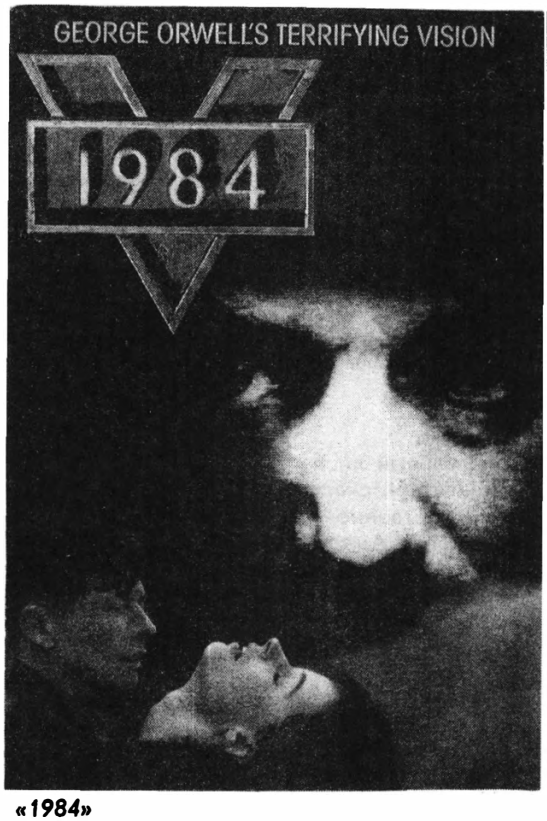
Владимир Лакшин

Мы это или не мы?

В декабре прошлого года Всесоюзный Киноцентр представил советскому зрителю фильм английского режиссера Майкла Рэдфорда «1984» по одноименному роману Оруэлла. Американский продюсер Марвин Розенблюм сделал все возможное и невозможное, чтобы фильм был закончен и премьера состоялась в 1984 году. Наша премьера опоздала на 6 лет, но, похоже, картина и книга совсем не устарели. В дискуссии «Утопия, антиутопия, реальность», которая состоялась после премьеры фильма «1984», приняли участие создатели фильма режиссер Майкл Рэдфорд, исполнитель главной роли Джон Херт, продюсер Марвин Розенблюм, известные философы, литературоведы, кинокритики. Мы приводим отрывок из выступления литературоведа Владимира Лакшина.

Впервые я прочитал роман «1984» в 1964 году. Мне в руки попал растрепанный том романа Оруэлла на русском языке, изданный в Западной Германии. Листки разлетались в разные стороны, потому что у романа уже было много читателей. Тогда было принято делиться книгами и впечат-

лениями от книг, и я дал эту книгу некоторым своим друзьям и знакомым и в том числе Александру Исаевичу Солженицыну, который через некоторое время вернул ее мне с весьма любопытным отзывом. Роман произвел на него сильное впечатление, но ему казалось, что конец его слишком безысходен и мрачен. Это интересно как мнение автора, совсем не склонного к романтически-розовому восприятию реальности. Когда я сейчас посмотрел фильм, я радовался его успеху у зрителей, но подумал, что если бы этот фильм был показан у нас именно в 1984 году, это было бы ощущение более точного попадания в цель.



«1984»

Для зрителей свойственно мышление по аналогии, стремление воспринимать то, что мы называем утопией или антиутопией, как реалистическое произведение. Как то, что имеет отношение к их опыту, к их знаниям. И я был очень рад, что многие детали в этом фильме уже не действовали так возбуждающе. По-видимому, это означало, что создалась некоторая дистанция между нашим сознанием и знанием о тоталитаризме и тем реальным новым опытом, который мы имеем.

Меня можно упрекнуть в наивно-реалистическом зрительском восприятии, но я невольно думал: «Похоже это на наш тоталитаризм или нет? В какой мере это мы или не мы?» Кстати, для меня, может быть, самая сильная сторона этого фильма — это изображение тоталитаризма как структуры, обладающей своего рода массовым гипнозом. Я думал, это и похоже на нас и не похоже, потому что так единодушны и так дисциплинированы скорее немцы, а в России при любой тоталитарной структуре было меньше дисциплины. Но кое-что, я думаю, у нас было и пострашнее, чем в этом фильме по Оруэллу. Например, в романе и в фильме возникает на экране во время пятиминуток ненависти давно разоблаченный Голдстайн — враг народа. В Советском Союзе эта система была более усовершенствованной. Был лозунг: «Нельзя предоставлять трибуну врагу», его действительно надо было забыть и вычеркнуть. Я вспоминаю, как главный редактор «Советской энциклопедии» в 1949—50 году передал Сталину свой проект принципов издания этой энциклопедии и задал ему вопрос: «Надо ли упоминать в энциклопедии, разумеется, в негативном контексте, имена Бухарина, Рыкова, Троцкого?» Сталин на словах сказал ему: «Да, конечно! Это часть нашей истории». А через две недели, как рассказывал мне участник этих событий, передал устное указание: «Ни одно из этих имен не должно упоминаться». Это все-таки «самое надежное». Сначала уничтожить человека, а потом — память о нем.

Есть еще одна вещь, на которую я бы хотел обратить ваше внимание. Она показалась мне у Оруэлла настоящим открытием. Это идея двоемыслия как одновременного существования в царстве лжи и правды, официального сознания и личного при отсутствии *между ними конфликта*. Толстой открыл в психологии диалектику души, диалектику характера. Достоевский — душевное «подполье». Огромная заслуга Оруэлла — открытие самой возможности для психики, для сознания именно двоемыслия, и это одно из самых долгоживущих последствий тоталитарной структуры.

Расскажу любопытный случай. В 1931 году была развернута кампания борьбы против журнала «Под знаменем марксизма», который опубликовал нечто, что было квалифицировано по указанию Сталина как «меньшевиствующий механицизм». Тогда же вышла брошюра, написанная со старых идеологических позиций, но уничтожить ее еще не успели. Однако ее уже отпечатали в типографии. И поэтому в нее лишь вклеили маленький листок, на котором было написано, что на странице, предположим, пятой, вместо абзаца такого-то читать... и дальше был приведен абсолютно новый абзац. И так далее — постранично. Но самое замечательное было потом. На листке было написано: «Страницы двадцать первую — двадцать третью не читать совсем». Естественно, все читали именно эти страницы...

Но все это еще начальный этап лицемерия мысли, когда собственное сознание явно расходится с официально навязанным. А то, что связано с рождением так называемого двоемыслия,— это знак, может быть, самого полного торжества тоталитарного сознания. В фильме Майкла Рэдфорда эта тема намечена. А главные мотивы романа Дж. Оруэлла, в котором тоталитаризм поддается разрушению силами живой жизни, в фильме воссозданы очень убедительно.

Роже Вадим

Три самые прекрасные женщины

Катрин Денев

Танцевали две девушки.

Одна очень самоуверенная, сознающая, что взгляды людей направлены в ее сторону, другая — слегка растерянная, хотя и с дерзким лицом.

Первую звали Франсуаза Дорлеак: это была молодая, но уже известная актриса. Отечественная критика называла ее французской Кэтрин Хэпберн. Вторая — моложе на два года, темноволосая, довольно коротко остриженная, была Катрин Денев. Глаза мужчин не отрывались от ее очаровательной сестры. Но меня интересовала маленькая Катрин.

«Эпи-Клюб», где проходил вечер, был модным тогда местом в Париже. Монпарнас, слегка потеснив Сен-Жермен, переживал новый всплеск моды.

Когда обе сестры покинули площадку, произошло странное явление. Самоуверенная, элегантная, любезная по отношению к людям, которые поднимались ей навстречу, Франсуаза ничуть не изменилась. А вот Катрин, еще мгновение назад раскованная, заставила меня подумать о раке-отшельнике, внезапно укрывшемся в своей скорлупе. Взгляды, направленные на ее сестру, проходили через нее, так свет проникает через стекла. И эта метаморфоза заворожила меня, я один находил младшую сестру красивее старшей. Десять лет спустя пресса назовет ее «самой красивой женщиной мира».

Мне же не понадобилось ни ее успеха на экране, ни фотографий, которые станет однажды рассылать «Шанель», чтобы понять, что ее маленький носик, холодный, но напряженный взгляд, тонко очерченный, классической формы рот — все это приметы законченной красоты.

Элегантность, слава и ум, присущие личности Франсуазы Дорлеак, отбрасывали своеобразную тень на это еще не созревшее чудо. Сама Катрин была убеждена, что является бледной копией старшей сестры, которую чтила, уважала, обожала, нисколько ей при этом не завидуя.

Мой ассистент и друг Жан-Мишель Лакор хорошо знал обеих сестер. Они подсели за наш столик. Я поговорил с Франсуазой о ее планах. Катрин, не раскрывая рта, наблюдала за нами.

Было уже поздно, и Франсуаза, работавшая с утра, поднялась. Я понял, что у Катрин шутки, развязный юмор не будут иметь успеха. И просто сказал ей:

— Я бы очень хотел увидеть вас снова.

— Я буду на студии в Бийанкуре завтра после полудня в павильоне, где снимается моя сестра,— ответила она.

Мы вежливо пожали друг другу руки, и она удалилась.

Бывает, что во время несчастного случая не сразу понимаешь, что серьезно ранен. Это же относится к некоторым встречам, от которых зависит твоя жизнь. Только вернувшись спустя два часа домой, я понял, насколько меня поразило лицо Катрин.

...Я нашел Катрин в плохо освещенном коридоре позади павильона «С». Она была в белом пиджаке и шерстяной юбке с довольно потрепанной сумкой в руке. Увидев меня, подняла голову, и, не изменив выражения лица, ровным шагом направилась ко мне.

Обстановка ночного заведения, веселье, подогреваемое несколькими рюмками вина, воздействуют на эфемерную красоту некоторых женщин. Красота Катрин не зависела от игры света и тени или смены декорации.

— А, здравствуйте,— сказала она.— Я ждала вашего прихода.

Катрин изъяснялась на изысканном французском языке.

Мы проболтали два часа в баре-ресторане студии. Катрин относилась ко мне с подозрительностью скорее всего из-за моей репутации. Она ожидала увидеть циника, поверхностного и, вероятно, умного человека... А обнаружила, что я умею быть нежным и внимательным. Она обладала чувством юмора и пониманием абсурда. То есть скорее англосаксонским качеством, чем латинским, и вовсе неожиданным для семнадцатилетней девушки.

Продолжение. Начало см. «Искусство кино», 1991, № 6.

Закончив съемки, вошла Франсуаза Дорлеак, обратив на себя общее внимание, бросилась на шею сестре, чтобы поцеловать ее, едва со мной поздоровавшись, и убежала.

Когда мы покинули студию и Катрин села ко мне в машину, у меня не было никаких планов. Я искал ключ от машины по всем карманам и никак не мог его найти. Катрин рассмеялась.

— «Феррари» без ключа вряд ли на что пригоден,— сказала она.

— Я, вероятно, обронил его в баре.

Но бар оказался закрытым.

— Возьмем такси,— предложила Катрин.

— У меня нет ни гроша. Я забыл бумажник дома.

— У меня есть чем расплатиться,— сказала Катрин.

Мы сели в такси.

— А дальше что? — спросил шофер.

Мне не улыбалась мысль отвезти Катрин на авеню Энгр в мою квартиру. Я вспомнил, что Кристиана Маркана нет в Париже, мне было известно, где он прячет ключ от квартиры.

— Улица Бассано, дом 15,— назвал я адрес шоферу.

Катрин оплатила такси. Мы прошли мимо консьержки мадемуазель Мари, не замеченные ею (она опять стала пить), поднялись по лестнице. Я нашел ключ на месте, и мы вошли в помещение, где расписанный Жаном Жене абажур склоненной лампы навевал столько воспоминаний.

Я разогрел воду на плитке, которую поставил на пол, и, флиртуя, мы выпили чаю. Катрин было семнадцать лет, мне — тридцать два. Но возраст не разделял нас. И опыт — тоже. Женщины догадываются о многих вещах, еще ничему не научившись.

Перед тем как уйти, я предложил заехать ко мне.

— Только заберу бумажник, и мы отправимся ужинать.

— Нет, мне надо домой,— сказала Катрин.— Я вас высажу по дороге.

— В такси она молчала, но сидела, прижавшись ко мне. Перед расставанием мы поцеловались в губы. В девять утра я позвонил Жан-Мишелю Лакору, который дал мне телефон Катрин.

Мне ответила мадам Дорлеак и весьма неохотно передала трубку дочери.

— Когда я смогу снова вас увидеть?

— Сейчас же.

...Когда мы познакомились, она только что окончила лицей и не строила планов на будущее. Некоторые люди воображали, что, даже искренне влюбившись, Катрин способна использовать свою связь с режиссером в интересах карьеры. Нет ничего более ложного. Это честолюбивая женщина — что уже само по себе высокое качество, но она не была карьеристкой.

После второй нашей встречи я позабыл о своих принципах и пригласил Катрин на авеню Энгр. Из салона мы перешли в спальню, которую она осмотрела критическим взглядом. И тут раздался телефонный звонок. Звонила Брижит.

— Вадим, ты должен спасти мне жизнь.

— Я могу перезвонить завтра? — спросил я.— Я занят.

— Нет. Передаю трубку Франсису.

Франсис Косн был известным продюсером, он знал меня еще сценаристом-любителем.

— Мы по уши в дерьме,— сказал он.— Орель вышел из игры.

Одна из особенностей Брижит заключалась в легкости, с которой она практически без перерыва переходила от нервной депрессии к безмятежности и радости жизни. После своего знаменитого дня рождения в 1960 году ей вздумалось заняться пением. И некоторые песенки ее оказались очаровательны, забавны и поэтичны. Брижит не была ни Пиаф, ни Джуди Гарланд, но она показала себя вполне прилично в этой новой для нее области.

После «Истины» она решила сняться в комедии «Уздечка на шее». На ее счету уже было несколько шедевров, поставленных гениями. Жан Орель принадлежал к поколению, выпестованному «новой волной». В то время продюсеры приглашали лишь тех режиссеров, которые не поставили ни одного фильма, и предпочтительно — безусых. Снявший несколько короткометражек Жан Орель оказался не способен справиться с финансовыми и техническими трудностями дорогого фильма со «звездой», которой не так-то просто было руководить. На третий день съемок на площадке воцарился полный хаос. Никто не понимал, чего хочет режиссер, а тот еще меньше, чем все остальные.

Орель сообразил, что его карьера может закончиться, даже не начавшись, если он провалит постановку. С подачи Брижит и Косна он согласился позвать меня на помощь.

Я очень не люблю брать на себя уже начатый фильм, сценарий которого следует полностью переделывать. Тем не менее я пообещал на другой день приехать на студию.

Два часа спустя я высадил Катрин у ее дома. Я словно вернулся на десять лет назад, во времена, когда провожал Брижит, которая, как Золушка, во что бы то ни стало должна была оказаться у себя дома с последним ударом часов.

Супруги Дорлеак были актерами, но придерживались строгих правил. Дважды в неделю Катрин имела право возвратиться в полночь. Когда она шла куда-нибудь с сестрой, то могла прийти и

позднее. Несколько раз господин Дорлеак запирал дочь в комнате, боясь, что она убежит среди ночи ко мне. Моя репутация соблазнителя и режиссера скандальных фильмов пугала его.

На другой день рано утром я, как и обещал, приехал на студию в Бийанкуре. Там царила паника. Прочитав сценарий, я попросил сорок восемь часов, чтобы сделать самые срочные поправки.

Я проводил Брижит домой на авеню Поль-Думер, чтобы поговорить с ней о ее роли. Она уже рассталась с Жаком Шарье и как будто жила одна.

— Где Николя? — спросил я ее.

— У дедушки и бабушки.

Я лишь раз видел Брижит с сыном, которому тогда было шесть месяцев. Это был прелестный, пышущий здоровьем ребенок. Она собиралась куда-то уйти и надела широкополую шляпу с искусственными цветами — не совсем в ее стиле. Она склонилась над люлькой, чтобы поцеловать Николя, который тотчас стал кричать.

— Видишь, он меня ненавидит,— сказала она.

Катрин Денев

— Да нет же. Он испугался твоей шляпы.

— Он плачет и тогда, когда я без шляпы...

Во время одного интервью Брижит заявила: «Я хотела этого ребенка. Я хотела родить, пока я еще молода, и хотела, чтобы был мальчик». И добавила по поводу преследовавших ее журналистов: «Когда родился Николя, я была вынуждена отражать настоящую осаду фотографов. Я не звала их. Но они были повсюду — у дверей, на лестнице, в комнатах и даже на крышах... Один решил спуститься по веревке на мою террасу, веревка лопнула, и он почти упал на служанку, которая поливала цветы, и у той чуть не случился сердечный приступ. Николя — мой, и я не хочу, чтобы до него дотрагивались».

С помощью Клода Брюле я переделал сценарий в течение сорока восьми часов, и работа на студии в Бийанкуре возобновилась. Несмотря на это (сам не знаю, как мне это удавалось), я находил время встречаться с Катрин.

Ее родители не хотели, чтобы мы виделись. Но Катрин была влюблена и не походила на человека, которым кто-то может руководить, даже если это боготворимая ею семья.

В январе я должен был ехать в горы снимать натуру и пригласил Катрин. Это был решающий шаг: она объявила отцу, что уедет в любом случае — с его согласия или без оного. До совершеннолетия Катрин оставалось десять месяцев, и отец уступил, поняв, что борьба бессмысленна.

На съемку приехало много журналистов, но мне удалось невероятное: ни одной фотографии Катрин со мной не появилось в газетах.

Бывший журналист, я знал все хитрости профессии. Я так запутал карты, что никто ни о чем не догадался. Все сошлись на том, что молоденькая брюнетка, которую встречали в компании со мной, не отвечает моим вкусам.

Хотя Катрин, несомненно, наделена была качествами, которые затем будут признаны всеми. Она была умна, способна на ядовитый юмор, который мне особенно нравился, и, вопреки внешней холодности, обладала страстной натурой. Нет ничего удивительного в том, что двумя самыми успешными, самыми громкими ее фильмами стали «Шербурские зонтики», нежная и романтическая мелодрама Жака Деми, и «Дневная красавица» Луиса Бунюэля — блестящая иллюстрация эротических фантазмов мазохиствующей буржуазки.

Нередко она демонстрировала сильный характер.

Я с нежностью вспоминаю наш простенький номер, обшитый деревом. Я учил Катрин играть в шахматы. Мы играли также и в покер. Обычно она выигрывала, блефуя с видом невинного ангела и апломбом профессионала.

Однажды в субботу вечером продюсер решил угостить всю группу ужином в ресторане отеля, выстроенного на вершине горы. Попасть туда можно было только на фуникулере. Спуститься вниз мы должны были в полночь, но внезапная буря, вопреки предсказаниям бюро погоды, вывела из строя фуникулер, заставив нас остаться до следующего дня.

Несколько свободных комнат были предоставлены актерам. Группа устроилась на ночь в креслах в фойе, а я облюбовал для нас с Катрин бильярдную. Мы играли партию в «американку», когда вошла Брижит.

— Я вижу, здесь не скучают,— заметила она. И предложила отпраздновать конец света. Тогда мы организовали рейд в бар, забрав несколько бутылок с красным вином и водкой. Мы обильно спрыснули конец света, и не наша вина, что на другой день земля еще продолжала крутиться.

Перед тем как уйти спать, Брижит сказала мне на ухо, кивнув в сторону Катрин:

— Она посильнее тебя. Не приходи ко мне плакать в жилетку, когда будешь несчастен.

После поездки в Виллар-де-Лан Катрин не вернулась к родителям. Она поселилась у меня на авеню Энгр.

Квартира на десятом этаже роскошного дома была просторная и солнечная. С прекрасного балкона открывался изумительный вид на Булонский лес и Париж. Обстановка была современная, но удобная: толстые ковры, глубокие диваны, длинный дубовый стол. Никакой столовой. Я всегда ненавидел столовые. Три спальни. Наша, моей дочери Натали, мадемуазель Милле.

Катрин быстро освоилась в роли хозяйки. Ко мне часто приходили друзья, иногда без предупреждения, но она оказалась очень гостеприимным, к тому же веселым, общительным человеком. Уверенная в себе, свободная и живая, очень забавная, она сделала так, что вечера в нашем доме никогда не были скучными. На людях, особенно в присутствии тех, кого она не знала, Катрин становилась сдержанной, занимая оборонительную позицию.

Как раз в это время она приняла решение сниматься в кино.

Не повторяя путь знаменитой и неподражаемой ББ или легендарной красотки Аннетт[1], Катрин выбрала свой путь и повела себя смело и здраво. Вместо того чтобы согласиться на удобную и лестную роль возлюбленной Роже Вадима, она приняла вызов.

В своем решении она преследовала цель стать «звездой». Но и я был уверен, что она рождена актрисой. Наша связь лишь ускорила принятие решения, я послужил катализатором.

Катрин предложили роль в одном убогом фильме «новой волны». В нем снималось несколько хороших актеров. Но Катрин не строила иллюзий. Она была исполнена решимости работать и не искала славы до того, как приобретет опыт.

Продюсеры и режиссер фильма позвонили мне, чтобы предложить следующую сделку: «Если вы согласитесь подписать договор о художественном руководстве, мы отдадим роль мадемуазель Денев».

Я готовился к съемкам «Отдыха воина» и не знал, смогу ли наблюдать за работой над картиной «Сатана там правит бал». Но они настаивали. «Дайте нам один день. Вы снимете сцену с Катрин — это все, что мы от вас просим»,— сказали они, позабыв предложить оплату за использование имени и скромное участие в съемках. В конце концов, ради Катрин я дал согласие.

Вот почему Катрин перекрасилась в блондинку. Одни журналисты писали, что она стала похожа на Брижит Бардо, другие — что я был вынужден превратить ее в подобие моей бывшей жены.

Правда же заключалась в том, что я испытал укол в сердце, когда увидел ее блондинкой. Что стало с малышкой Катрин, в которую я был влюблен?

---

[1] Аннетт Вадим — одна из пяти жен автора книги, датчанка по происхождению, киноактриса.— *Прим. пер.*

Она отправилась сниматься в «Сатане» на юг Франции, близ Перпиньяна, а я выехал во Флоренцию с Брижит, Робером Оссейном и Франсисом Косном, чтобы приступить к экранизации бестселлера Кристиана де Рошфора «Отдых воина».

Брижит только что снялась в фильме Луи Маля «Частная жизнь», сюжет которого навеян ее собственной жизнью. Правда, в фильме больше обыгрывается искусственная форма невроза, чем ее собственные страхи. Это очень хороший фильм, и он имел заслуженный успех.

Партнером Брижит был Марчелло Мастроянни. Пресса рассчитывала на роман между актером и актрисой, но он не состоялся. И ничего удивительного: за одним исключением, Брижит всегда увлекалась неизвестными исполнителями, а ведь среди ее партнеров были и знаменитые люди, незаурядные личности — Жерар Филипп, Даниэль Желен, Керк Дуглас, Луи Журдан, Ален Делон, Жан Габен, Лино Вентура, Джек Паланс, Энтони Перкинс, Шон Коннери. Ни в одного из них она не влюбилась.

Она была одна, когда мы начали во Флоренции натурные съемки «Отдыха воина». Между натурными съемками и студийными у меня выдалось несколько свободных дней.

Я отправился на съемки фильма «Сатана там правит бал», где и нашел Катрин необычайно изменившейся. И снял, как обещал, испытав некоторую неловкость, сцену в неоэротическом стиле.

После съемки мы ужинали в рыбацком ресторане. На террасе было прохладно. Белокурая и хрупкая, в одном кашмировом пуловере, Катрин казалась задумчивой. Ветер теребил ее «новые» волосы. Она была красива и загадочна. Не говорила о картине, не задавала вопросов о моем пребывании во Флоренции, но взяла мою руку и посмотрела прямо в глаза, как это умеет делать одна Катрин. «Сейчас она скажет, что влюблена в другого»,— подумал я. Но, отвернувшись, она пробормотала:

— Я хочу ребенка, я хочу ребенка, хочу ребенка!

Она часто говорила мне о своем желании стать матерью. В этот вечер я понял, что это не блажь подростка. В ее страстном и застенчивом признании было что-то земное, мои детские радости, которые я испытал, катаясь по апрельской траве в горах Савойи. Было в ней что-то горячее, необыкновенно человечное, что я до сих пор ищу во взгляде и отточенной лексике великой «звезды» французского кино.

Я взял ее руку, я поцеловал тонкие и немного короткие пальцы. Мне хотелось плакать. А я плачу только когда счастлив. Я думал, что она начинает трудную карьеру. Быть матерью на этом этапе жизни казалось мне не обязательным. Что с того! Ее устами говорила жизнь. Катрин хотела ребенка.

После окончания съемок фильма «Сатана там правит бал» Катрин приехала ко мне в Париж. Она стала еще больше заботиться о своих туалетах. Костюмы «Шанель» пришли на смену юбкам и блузкам. У нее появилась особая страсть к обуви. Не разоряясь на крупных портных (на это у нас не было средств), она выработала свой собственный стиль. Перед тем как куда-нибудь пойти, она проводила много времени за прическами, гримом.

Катрин прекрасно заботилась о Натали[2], решительно держала руку на нашем семейном кошельке и проявляла строгость в отношении прислуги. Подчас еще готовила еду, но совершенно не походила на синий чулок.

Перед посторонними она в любых обстоятельствах неизменно появлялась уравновешенной и умеющей владеть собой. Ей случалось переживать минуты чрезмерной нервозности, чередуемой с внезапными вспышками ревности.

Катрин часто встречалась с родителями и сестрой Франсуазой. Ее жизнь включала в себя все составные части счастья. Но мне казалось, что ей чего-то не хватает. Не оттого ли, что люди, даже обладающие всем, никогда не бывают полностью удовлетворены жизнью? Или, как написал ирландский поэт, чье имя я позабыл: «Счастье — это вещь, которой нет и которая тем не менее в один прекрасный день исчезает».

Было ли у нее ощущение, что я люблю ее недостаточно? Возможно. Она часто попрекала меня моей нестабильностью.

Недавно я пересмотрел любительский фильм, который снял однажды летом в Сен-Тропезе. Катрин казалась счастливой, но ее взгляд на секунду вдруг туманился каким-то страхом. В одном эпизоде она объясняла Натали, как гримироваться под клоуна, в другом — на Мандарге, сидела с Брижит, которая учила ее играть на гитаре.

Я надеялся, что Катрин сможет продолжать свою карьеру, не снимаясь у меня. Я не хотел, чтобы о ней говорили, как об Аннетт: «Ее сделал Роже Вадим. Без него... и т. д. и т. п.». Я был уверен, что она будет счастлива доказать, что способна преуспеть и без моей помощи.

Но фильм «Сатана там правит бал» не открыл ей двери студий. У нее не было никаких планов. И тогда я решил дать ей роль в моем следующем фильме «Порок и добродетель», на который были уже приглашены такие «звезды», как Анни Жирардо и Робер Оссейн. На Катрин не ложилась ответственность за судьбу картины. Но у нее тем не менее была ответственная роль и поддержка режиссера, умеющего работать с дебютантами.

Сюжет был построен на теме, близкой к маркизу де Саду: приключение двух сестер, символи-

[2] Дочь Аннетт и Роже Вадим.

зирующих в жизни порок и добродетель. У порока жизнь наполнена славой и удовольствиями, у добродетели — обидами и невообразимыми страданиями. В конце фильма порок погибает, а добродетель торжествует.

Действие разворачивалось в Европе во время нацистской оккупации. Это не был реалистический фильм, он снимался в очень вычурном стиле.

Во время съемок я открыл для себя еще одну сторону характера Катрин. На съемочной площадке она вела себя как профессионал, но была особенно требовательна по отношению к техническому составу группы — гримерам, парикмахерам и ассистентам. О ней много несправедливо говорили: «Она принимает себя за «звезду». Со мной же Катрин была послушна, хотя свои принципы, свою волю она также стремилась отстаивать. Я-то считаю это достоинством, но проявилось оно очень рано и очень бурно.

Съемки в центре Перигора, Суйаке, прошли в приятной атмосфере и шумно. Здесь находились многие мои друзья — Жан-Мишель Лакор, Серж Маркан, Поль Жегофф[3], игравший эсэсовца-садиста,

Катрин Денев и Кристиан Вадим, «безотцовщина», как вскоре его окрестила бульварная пресса

заколотого одной из своих жертв, Робер Оссейн и дюжина молоденьких актрис — одна другой краше,— все это каждую ночь вызывало недоразумения, которые придавали новые краски празднику. Несмотря на соблазн, я оставался верен Катрин.

Она ложилась рано и редко участвовала в наших вечеринках. Это меня удивляло, ибо обычно она любила развлекаться. Катрин очень серьезно относилась к своей профессии...

Марк Аллегре должен был снимать один из скетчей фильма «Парижанки», состоящего из четырех историй, которые иллюстрировали недостатки, достоинства и очарование парижанок разных возрастов и разного социального происхождения. Он попросил меня написать сценарий и диалоги для его новеллы: в ней предстояло сниматься Катрин.

Мы искали актера, который должен был стать ее партнером. Я предложил певца Джонни Холлидея, который возмутил консервативную публику и был распят критикой за насаждение во Франции стиля Элвиса Пресли. Правда, к этому времени понемногу его талант уже стали признавать, и Марк Аллегре вместе с продюсером поддержали кандидатуру Холлидея.

Мне трудно отказать, однако, в отсутствии изобретательности... И я убедил себя и был, по-видимому, не прав, что их роман на экране получил продолжение за пределами студии. Мне гораздо труднее принять ложь или полуложь, чем подозрение, что меня обманывают. В отличие от большинства мужчин и женщин я предпочитаю знать все. После первого шока я могу все забыть. И куда легче иду на мировую, доверяю. Именно сомнение становится ядом в семейных отношениях.

[3] Поль Жегофф, один из талантливейших сценаристов «новой волны», написавший сценарии лучших фильмов Шаброля и Годара, был заколот своей женой в 1985 году.— Прим. пер.

Однажды дома я спросил у Катрин:

— Ты влюблена в него?

— Ты глупый,— ответила она,— это хороший товарищ, не больше.

Эта формула всегда казалась мне весьма подозрительной.

Если Катрин ревновала, это было связано отнюдь не с женщинами или вечными моими опозданиями (я был неисправим, приходил в одиннадцать часов, когда меня ждали к ужину, и много раз являлся в пять утра после прогулки с друзьями), а с моим поведением, моей манерой вести себя с представительницами женского пола, которая ее раздражала и делала несчастной.

Катрин проявила много терпения и понимания, видя мое пренебрежение к чужому времени и пристрастие к богемному образу жизни. Но день ото дня ей становилось все труднее сдерживать свое дурное настроение. Чтобы избежать сцен и упреков, я начинал лгать, и это ничего не улаживало.

Сколько раз журналисты или случайные знакомые спрашивали меня: «Что же в конце концов находили в вас Брижит, Катрин или Джейн Фонда?»

С точки зрения одних, мои победы объяснялись подвигами в постели, по мнению других — я был лишь посредником для достижения ими успеха, третьи, наконец, видели во мне колдуна, способного заворожить женщину или изменить ее по своему желанию. Моя репутация вообще противоречива. Обо мне говорили, что я циничный манипулятор, ищущий наслаждений гедонист или, напротив, мужчина, которого всегда в конце концов бросали женщины,— гораздо более талантливые и красивые, чем он. Я попробовал установить истину: не так уж просто, рассказывая о себе, быть совершенно объективным. Столь же неловко и заниматься самовосхвалением.

Отчего же в таком случае не дать слово Катрин? Я нашел несколько ее интервью, в которых она была очень откровенна. Скажем, в «Жур де Франс» в марте 1963 года.

Вопрос. Чем вас обольстил Вадим?

Катрин. Своим обаянием. Это особенно волнует женщину в мужчине. Что-то неуловимое, что возникает, когда он улыбается, звук его голоса, ум... Шарм не объясняется красотой, тем более — молодостью. Я считаю, что в этом истинное преимущество мужчины.

Вопрос. Какие моральные качества Вадима особенно связывали вас с ним?

Катрин. Благородство. Я говорю не о его излишней склонности решать финансовые дела друзей или родных, но о том внутреннем состоянии души, которое заставляет его видеть в людях лишь хорошие стороны. Открытый для всего и для всех, он для каждого находит извинения. Вадим стал бы ужасным председателем суда: ища смягчающие обстоятельства для обвиняемых или, закрыв глаза, их оправдывая... Я ничего не делаю без ведома Вадима. Не выслушав его совета. Особенно в части туалетов. Он внушил мне любовь к таким цветам, как белый, черный, розовый и беж, к прямым юбкам и натуральному шелку.

В журнале «Мари Клер» в мае 1963 года она сказала: «Вадим — самый верный мужчина, которого я когда-либо знала. Люди улыбаются, когда я говорю это... Есть такие, которые замечают: «Бедный Вадим, женщины всегда бросают его! Вот он и боится немного». Я знаю Вадима: он ничего не боится. Я даже не знаю, кто кого на самом деле бросал. Ведь можно бросить кого-то, делая все, чтобы тебя покинули».

Катрин оказалась куда более тонким психологом, чем журналисты или те женщины, которые были в моей жизни до нее. Подозреваю, что сегодня она несколько изменила свое мнение обо мне. Но как удержаться от удовольствия вспомнить такие милые комплименты?

Никто не знал (кроме семьи и близких друзей), что мы едва не поженились. Несмотря на ее собственные высказывания о свободной любви, мнения людей на этот счет раздражали Катрин: «Вадим женился на Брижит и Аннетт, почему не на вас?» — спрашивали ее. Приходя ко мне на съемку, она выглядела молодой возлюбленной в гостях.

Каковы бы ни были скрытые или подлинные причины, факт остается фактом: в один прекрасный день мы решили пожениться.

Мне предстояла поездка на Таити, где Поль Жегофф снимал свой первый фильм в качестве режиссера. Он очень нервничал и просил меня побыть с ним рядом во время съемок. Катрин тоже подумала, что трудно найти более романтическое место на свете.

Первое приземление состоялось в кабинете нотариуса на площади Сен-Мишель, в зловещем помещении, наполненном тенями и пылью, с выстроившимися рядами старых папок с делами.

Господин Дорлеак, мадам Дорлеак, Катрин и я сидели на изъеденном молью бархате стульев, выстроенных полукругом перед столом нотариуса. Родители моей будущей жены настояли на составлении брачного контракта. Монотонный голос нотариуса, перечислявший статьи договора, воздействовал на меня одуряюще и усыпляюще. Я в полусне слушал о пожизненной страховке, разделе имущества в случае развода, серебре и ценностях, которыми я не обладал. Фраза: «В случае смерти одной из сторон кухонные принадлежности останутся в полной собственности живущего»,— пробудила меня, я вздрогнул. «Кухонные принадлежности» — это было для меня уже слишком.

— А пепельницы? — спросил я.— Вы забыли про пепельницы!

Обычно не лишенная чувства юмора, Катрин мрачно посмотрела в мою сторону. Она терпеть не могла, когда я шутил в присутствии ее родителей.

Я надеялся, что таитянские песни и изумрудная гладь воды в лагунах помогут мне забыть о кухонных принадлежностях.

Вторая остановка была в отеле «Чарри Низерленд» в Нью-Йорке.

Шел дождь.

Катрин сидела на кровати и вытаскивала из коробки пару туфель на высоких каблуках, купленных у Закса. Не очень практичные для прогулок по коралловым рифам. Но она предпочла их кроссовкам, которые я советовал купить (и которые мы купили на другой день). Я смотрел с семнадцатого этажа отеля на деревья Центрального парка, когда зазвонил телефон. Я поднял трубку. Это была Аннетт.

— Пюпфель[4], я знаю, ты любишь разыгрывать мать. Бедняжка верит тому, что рассказывают.

— Какой розыгрыш?

— Я говорю о свадьбе на Таити.

— Это не шутка.

Наступила тишина, такая долгая, что я подумал, что нас прервали.

— Ты не можешь на ней жениться,— сказала Аннетт.

Она была убеждена, что Катрин жила со мной из карьерных соображений, что я тоже не любил ее и сошелся с ней лишь для того, чтобы утешиться после нашего развода. Она сказала, что я буду несчастен и что сама она любит меня и хочет помешать мне сделать такую глупость.

— Если ты женишься,— заключила она,— я заберу Натали (Блошка[5] была на каникулах у ее матери). И я это говорю серьезно. Ты можешь сердиться на меня, но придет день, когда ты скажешь мне спасибо.

Я повторил слово в слово наш разговор Катрин, опустив некоторые фразы Аннетт.

— Ты думаешь, она способна выполнить свою угрозу? — спросила она.

— Совершенно убежден.

Катрин знала, как я привязан к дочери, и предложила отложить свадьбу на некоторое время. Я знал, что она при этом подумала — «навсегда».

Она ни в чем не стала меня упрекать и была спокойна в последующие дни и во время всего нашего пребывания в Полинезии. Но я думаю, она никогда мне не простила этот несостоявшийся брак.

Сегодня я пытаюсь разобраться в себе. Нет никаких сомнений в том, что я уступил из страха потерять право на воспитание дочери, не вступил в борьбу с шантажом, который предприняла Аннетт. Но «кухонные принадлежности, остающиеся в полной собственности живущего», также, несомненно, связаны с принятым мною решением.

Если «Отдых воина» имел большой успех, то «Порок и добродетель» был освистан зрителями на премьере. Французы еще не забыли драму нацистской оккупации и не склонны были оценить мое отступление от истории. Ассоциации бывших участников Сопротивления потребовали даже запретить фильм. Мне пришлось ждать два года, прежде чем он выйдет в Нью-Йорке и Сан-Франциско, чтобы прочитать благожелательную критику.

На Катрин этот провал никак не отразился: ее уже пригласили сниматься в «Парижанках». Но она была оскорблена таким приемом своего первого значительного фильма. Более чем через двадцать лет после этого провала я обнаружил (из письма, которое она мне недавно прислала), что она так никогда и не простила мне сей неудачный опыт. Это в характере Катрин — хранить что-то втайне в течение четверти века.

Публике «Парижанки» понравились, и о Катрин начали говорить как о будущей «звезде».

Желая доставить приятное моему другу Полю Жегоффу, она согласилась сняться в его фильме «Отлив», который он собирался снимать на Таити.

Пребывание на Папеэте (где мы бы поженились, не будь звонка Аннетт) началось дурно. Несмотря на все наши предупреждения, Катрин перегрелась на солнце, и у нее началась лихорадка. А спустя несколько дней у нее стала облезать кожа.

Полю Жегоффу пришлось переписать сценарий и пригласить на роль Катрин местную красотку — у продюсера не было средств вызывать из Франции другую актрису. Мужские роли исполняли Франко Фабрицци, Кристиан Маркан и Мишель Сюбор. Поль был странным режиссером, больше озабоченным рыбалкой, чем работой с актерами. Именно тут, на борту судна, где во время бури мы лежали в единственной двуспальной кровати в капитанской каюте, Катрин взяла мою голову в руки и посмотрела мне в глаза долгим-долгим взглядом. Что-то сказала, но ветер завывал с такой силой в парусине старой посудины, а волны били о борт с таким ожесточением, что ее я не расслышал.

— Что ты сказала?

— У нас будет ребенок! — завопила она.

Беременная Катрин показала себя — как бы это сказать? — женщиной, полной контрастов. Бывали дни, когда она вставала на рассвете, отводила Натали в школу, заходила на студию поцеловать меня, ходила на рынок вместо Густава — повара-югослава, который лукавил с ценами, убирала дом, поливала цветы. И к полуночи, когда я считал, что она без сил, звала меня выпить рюмку к Кастелю.

Сидя на лавке первого этажа, предназначенной для завсегдатаев, она чокалась с Элизабет Тейлор, Труменом Капоте, Франсуазой Саган, Куинси Джонсом или несколькими загулявшими министрами. На другой неделе она спала до полудня, а на следующей — начинался «магазинный период». Я ненавидел хождение по магазинам, но соглашался на эту пытку ради беременной Катрин. Мы

---

[4] Прозвище, данное Аннетт мужу,— «воробей» (нем.).— *Прим. пер.*

[5] Прозвище Натали.

посещали магазины будущих матерей, где ничего не покупали, но возвращались домой с новой парой туфель.

В свою очередь я не отказывался от своих дурных замашек. Мне случалось уходить из студийного бара в компании ассистента Жан-Мишеля Лакора, позвонив предварительно Катрин:

— Хочется расслабиться. Приду к полуночи.

К часу ночи в «Сексис» на Елисейских полях, где мы были заняты тем, что учили хорошим манерам приятельницу-стриптизерку, к нам присоединялись Поль Жегофф или Кристиан Маркан. В три часа в баре на Пигаль, едва не вступив в драку с сутенером, мы держали пари на бутылку шампанского, а в пять утра ели луковый суп в «Эскарго» и вместе с крепышами Рынка встречали зарю.

Мы с Лакором могли, однако, поздравить друг друга с нашей твердой моралью: он не изменял своей жене Сесиль, а я — Катрин.

...Когда я познакомился с Катрин, у нее были две тайные цели в жизни — стать матерью и стать актрисой. Теперь, достигнув того и другого, она расцвела. Она была создана для того, чтобы властвовать. Насчет жизни у нее были совершенно определенные взгляды, которым люди и события должны были подчиняться. Она была убеждена, что всегда права и способна принести счастье другим, но при том условии, что все будут покорны ее воле. А так как она была при этом умна, не лишена чувствительности и юмора, можно было легко подпасть под ее обаяние, прежде чем становилось ясно, что под угрозой отлучения надо всегда говорить «да». Лишь в редкие минуты растерянности эта молодая девушка с железным характером могла показаться существом слабым и уязвимым.

Когда она начинала проявлять свой властный характер, я прятался в шкафу. Меня совершенно невозможно выдрессировать, и это порождало между нами резкие стычки.

Не знаю, была ли Катрин всегда права. Каждая сторона смотрит на вещи чисто субъективно. У меня нет прописных истин на этот счет. Но было очевидно, что она переменилась. Точнее, пробудилась та сторона ее личности, которая долгое время пребывала в спячке.

Катрин не забывала о своей карьере, встречалась с продюсерами и режиссерами. Сестра познакомила ее с Жаком Деми, с которым она подружилась.

В апреле я отправился в Лапландию, чтобы снять там натуру фильма «Замок в Швеции», комедии по пьесе Франсуазы Саган. Беременная на седьмом месяце, Катрин осталась в Париже. После этого съемки продолжались в Париже на студии в Бийанкуре. 18 июня мне передали записку: «Катрин Денев в Американском госпитале Нейи». Я тотчас позвонил туда.

— Ожидают завтра,— сказала она мне.

Но спустя три часа я получил еще одно сообщение:

— У вас родился сын, господин Вадим. Ребенок и мать чувствуют себя хорошо.

Я оставил Жан-Мишеля закончить съемку и помчался в госпиталь.

Катрин была бледна, но сияла. Ее волосы были еще влажные. Она держала на руках Кристиана, которому был час жизни.

У меня уже была дочь, и я радовался, что родился мальчик. Я молча смотрел на него взволнованный. Катрин сказала:

— Это ребенок. Знаешь, такое существо, которое сосет, которому надо все время менять пеленки и которое растет без разрешения.

Медсестра забрала Кристиана. Я поцеловал его морщинистый лобик.

— Ему нужно удалить морщины,— сказал я.

Катрин взяла мою руку, и я присел к ней на кровать.

Мы смотрели друг на друга с новой надеждой, и от этого становилось тепло на душе.

Я не знал тогда, что к восемнадцати годам Кристиан станет таким же красивым, как его мать. Но младенцем он был совершенно безобразным.

Двухмесячного его не могли посадить. Голова у него была тяжелой и все время то падала вперед на грудь, то откидывалась назад. Я всегда боялся, что он сломает шею.

Однажды ночью я читал роман ван Фогта, одного из моих любимых фантастов, когда услышал странный шум в комнате ребенка. Стараясь не разбудить Катрин, я встал и открыл дверь в детскую. Из коридора в комнату падал луч света, создавая странные тени, и в какой-то момент я подумал, что инопланетянин проник в колыбель моего сына.

Малыш между тем просто-напросто старался засунуть в рот пальцы ног.

С этой ночи я стал называть его Марсианином. Это раздражало Катрин, которая в пылу своей материнской любви находила сына дивным красавцем. Несколько месяцев спустя Марсианин действительно превратился в очень красивого мальчика.

Мы жили в Сен-Тропезе, в доме, выходившем на большой пляж Пампелоане. Июльское солнце, друзья, приходившие к нам пообедать на террасе, увитой диким виноградом, прогулки на лодках, ребенок, которого мы с Катрин обожали, радостные крики Натали в саду, засеянном розами, маргаритками и лилиями, запах чабреца, мимозы и эвкалиптов,— все это порождало ощущение счастья.

И тем не менее мы никогда столько не ссорились. Надежда, что рождение Кристиана сблизит нас, не оправдалась. Мне все труднее было сносить интеллектуальную и домашнюю непримиримость Катрин. Она упрекала меня за неорганизованность и ночные эскапады с друзьями, которые становились все чаще. Она нередко называла меня лгуном. Отвергая любую форму манихейства, я не способен видеть вещи только черными или белыми. Должен признать, что мое понимание слова

«истина» достаточно смутное, и это очень возмущает людей. В частности, женщин, с которыми я живу. Наши темпераменты, наши жизненные концепции были прямо противоположными. В юридическом словаре это называется несовместимостью характеров.

Но даже когда проходит любовь, сама мысль о разрыве после многих лет совместной жизни становится ужасной. А когда еще любишь, как в нашем случае, эта мысль еще ужаснее. После каждой ссоры, каждого недоразумения, мы с Катрин падали в объятия друг друга. Но поцелуи и слезы, ласки и нежные слова не могли зарубцевать всякий раз открывавшуюся заново рану.

Вопреки очевидности мы отказывались признать, что в нашей жизни живем отсрочкой. Сотни раз в порыве гнева мы заговаривали о необходимости расстаться, но ни разу спокойно не поговорили об этом. До того дня, когда во время бури мы оказались на яхте в море. По возвращении, сидя в глубоком кресле напротив меня, Катрин сказала:

— Я действительно думала, что мы погибнем. Я думала о Кристиане. Я думала, что у Натали все же есть мать. А потом я подумала о нас. И сказала сама себе: «Если мы чудом спасемся, жизнь разлучит нас. Все было удивительно ясно. Я видела будущее, как в книге с картинками. И была печальна. Мне и сейчас грустно».

В конце лета Катрин отправилась на съемки фильма Жака Деми «Шербурские зонтики». Мне же пришлось ехать на кинофестиваль в Венецию. Вернувшись оттуда, я пробыл несколько дней с сыном и решил проведать Катрин в Шербуре. Воскресенье мы провели на острове Джерси, таком живописном со своими густо-зелеными полянами, кукольными домиками, выстроенными в одну линию, и соборами из красного кирпича. Это была полная катастрофа. Мы спорили по любому поводу. В полном отчаянии я уехал на другой день.

Съемки «Шербурских зонтиков» прошли счастливо для Катрин, они принесли ей полезный и нужный опыт. Она не знала, что фильм сделает ее «звездой», но в первый раз играла очень подходящий для нее образ. Да и Жак Деми сумел выгодно оттенить ее тонкий, романтический талант.

Французское кино нуждалось в новом лице, менее чувственном, чем у Жанны Моро, менее агрессивном, чем у Симоны Синьоре. Место оставалось свободным, и Катрин заняла его с первой же своей большой ролью.

Когда она вернулась в Париж, жизнь продолжалась почти мирно. Мы напоминали двух утомленных боксеров, дающих себе передышку в течение одного раунда. Катрин много времени проводила с ребенком, а я по пятнадцать часов был занят подготовкой к съемкам следующего фильма-римейка «Хоровод» по сценарию Жана Ануйя.

12 декабря я вернулся домой в конце дня и застал Катрин складывающей чемодан. Это мне кое о чем напомнило.

— Мне надо уехать,— сказала она.— Я больше так не могу.

И отказалась сказать, куда едет.

Из газет на другой день я узнал, что она отправилась к Джонни Холлидею, который выступал с концертами в Лионе или Эвиане, уж не помню. Было ли это правдой?

17 декабря она вернулась и не показалась мне счастливой. Ничего не рассказала об этой короткой поездке. Если Катрин решила не говорить, бесполезно из нее что-то вытянуть. Подчас эта женщина бывает удивительно замкнутой.

20 декабря моя приятельница Ольга Хорстиг (импресарио Брижит Бардо) позвонила мне и предложила поужинать вместе.

— Сегодня день рождения одной из моих клиенток. Она одна, и я пригласила ее. Ты, кажется, знаком с ней.

— Кто это? — спросил я.

— Джейн Фонда.

Окончание в следующем номере

Перевод с французского А. Брагинского

Досье «ИК»

АЛЕН ДЕЛОН, актер (Франция)

Родился 8 ноября 1935 года в Со, около Парижа. Будучи ребенком из распавшейся семьи, неоднократно исключался из школы. В семнадцать лет был арестован. Завербовался в армию, вскоре став участником войны в Индокитае. Был трижды разжалован за проступки и вновь повышен в звании. Вернувшись во Францию в 1956 году, учился на актерских курсах, играл в театре. С 1957 года — актер в кино. В 1964 году основал кинокомпанию «Дельбо Продюксьон», просуществовавшую год. С 1968 года — владелец фирмы «Адель продюксьон». Помимо этого, часто выступает как соавтор фильмов со своим участием. В 1981 году дебютировал в режиссуре. Его сын — актер Энтони Делон, чья мать — актриса и режиссер Натали Делон. Среди женщин, с которыми А. Делона связывали личные и творческие взаимоотношения — Р. Шнайдер и М. Дарк. *1957*: «Когда вмешивается женщина» («Quand la femme s'en mêle»); «Будь милой и молчи» («Sois belle et tais-toi»), реж. М. Аллегре. *1958:* «Кристин» («Christine»); «Слабые женщины» («Faibles femmes»). *1959*: «Дорога школяров» («Le chemin des écoliers»); «На ярком солнце» («Plein soleil»), реж. Р. Клеман. *1960*: **«Рокко и его братья»** («Rocco e i suoi fratelli»), в Италии, реж. Л. Висконти. *1961*: «Как хорошо жить» («Che gioia vivere»), Италия — Франция, реж. Р. Клеман; новелла «Аньес Бернауэр» («Agnès Bernauer») в фильме «Знаменитые любовные истории» («Les amours célèbres»); **«Затмение»** («L'eclisse»), в Италии, реж. М. Антониони. *1962*: «Марко Поло» («Marco Polo»), реж. Кристиан-Жак, не закончен; **«Дьявол и десять заповедей»** («Le diable et les dix commandements»), реж. Ж. Дювивье; «Леопард» («Il gattopardo»), в Италии, реж. Л. Висконти; «Мелодия из подвала» («Mélodie en sous-sol»), реж. А. Вернёй. *1963*: «Игра карамболем» («Carambolage»); **«Черный тюльпан»** («La tulipe noir»), реж. Кристиан-Жак; «Любовь у моря» («L'amour à la mer»); *1964*: «Хищники» («Les félins»), реж. Р. Клеман; «Непокоренный» («L'insoumis»), реж. А. Кавалье. *1965*: «Желтый роллс-ройс» («The Yellow Rolls-Royce»), в Великобритании, реж. Э. Асквит; «Рожден вором...» («Once a Thief»), США — Франция, реж. Р. Нелсон. *1966*: «Горит ли Париж?» («Paris brûle-t-il?»), реж. Р. Клеман; **«Искатели приключений»** («Les aventuriers»), реж. Р. Энрико; «Техас за рекой» («Texas Across the River»), в США; «Потерянная команда» («Lost Command»), в США, реж. М. Робсон. *1967*. «Самурай» («Le samouraï»), реж. Ж. П. Мельвиль; «Дьявольски ваш» («Diaboliquement vôtre»), реж. Ж. Дювивье; «Девушка на мотоцикле» («The Girl on Motocycle»), в Великобритании; новелла «Уильям Уилсон» («William Wilson»), реж. Л. Маль, в фильме «Три шага в бреду» («Необыкновенные истории») — «Tre passi nel delirio» («Histoires extraordinaires»), Италия — Франция. *1968*: «Прощай, друг» («Adieu l'ami»); **«Бассейн»** («La piscine»), реж. Ж. Дерэ. 1969: «Джеф» («Jeff»); «Сицилийский клан» («Le clan des siciliens»), реж. А. Вернёй; «Борсалино» («Borsalino»), реж. Ж. Дерэ. *1970*: «Красный круг» («Le cercle rouge»), реж. Ж. П. Мельвиль; «Мэдли» («Madly»); «Фантазия от пентюхов» («Fantasia chez les ploucs»); «Тише, басы» («Doucement les basses»), реж. Ж. Дерэ. *1971*: «Красное солнце» («Red Sun»), Великобритания — Франция — Италия, реж. Т. Янг; «Вдова Кудер» («La veuve Couderc»), реж. П. Гранье-Дефер; **«Жил-был полицейский»** («Il était une fois un flic»), реж. Ж. Лотнер. *1972*: «Убийство Троцкого» («The Assassination of Trotsky»), Италия — Великобритания — Франция, реж. Дж. Лоузи; «Первая ночь покоя» («Профессор») — «La prima notte di quiete» («Le professeur»), Италия — Франция, реж. В. Дзурлини; «Полицейский» («Un flic»), реж. Ж. П. Мельвиль; «Лечение шоком» («Traitement de choc»); «Сгоревшие риги» («Les granges brûlées»). *1973:* «Важные персоны» («Big Guns»), в Италии; «Скорпион» («Scorpio»), в США; **«Двое в городе»** («Deux hommes dans la ville»), реж. Ж. Джованни. *1974*: «Борсалино и К^0» («Borsalino & Co»), реж. Ж. Дерэ; «Ледяная грудь» («Les seins de glace»), реж. Ж. Лотнер; «Раса «господ» («La race des «seigneurs»), реж. П. Гранье-Дефер; **«Зорро»** («Zorro»), в Италии. *1975*: «Полицейская история» («Flic Story»), реж. Ж. Дерэ; «Цыган» («Le gitan»), реж. Ж. Джованни; «Месье Клейн» («Monsieur Klein»), реж. Дж. Лоузи, пр. «Сезар» за фильм, в котором А. Делон был продюсером; «Как бумеранг» («Comme un boumerang»), реж. Ж. Джованни; «Банда» («Le gang»), реж. Ж. Дерэ; «Армагеддон» («Armaguedon»). *1977*: **«Смерть негодяя»** («Mort d'un pourri»), реж. Ж. Лотнер; «Спешащий человек» («L'homme pressé»), реж. Э. Молинаро. *1978*: «Осторожно, смотрят дети» («Attention, les enfants regardent»). *1979*: «Аэропорт 79: «Конкорд» («Airport 79: The Concorde»); в США; «Военврач» («Le toubib»), реж. П. Гранье-Дефер. *1980*: **«Троих нужно убрать»** («Trois hommes à abattre»), реж. Ж. Дерэ. 1981: «За шкуру полицейского» («Pour la peau d'un flic»), и соав. сц., реж., продюсер; **«Тегеран-43»**, в СССР, реж. А. Алов, В. Наумов. 1982: **«Столкновение»** (в СССР — «Шок», «Le choc»). *1983*: «Неукротимый» («Le battant»), и соав. сц., реж., продюсер; «Любовь Свана» («Un amour de Swann»), Франция — ФРГ, реж. Ф. Шлёндорф. *1984*: «Наша история» («Notre histoire»), реж. Б. Блие, пр. «Сезар» за роль. *1985*: «Слово полицейского» («Parole de flic»). *1986*: «Переход» («Le passage»). *1988*: «Не будите спящего полицейского» («Ne réveillez pas un flic qui dort»). *1989:* ТВ сериал «Кино» («Cinéma»). *1990*: «Новая волна» («Nouvelle vague»), реж. Ж. Л. Годар; «Танцевальная машина» («Dancing machine»).

РОМИ ШНАЙДЕР, актриса (Австрия)

Настоящие имя и фамилия — Розмари Альбах-Ретти. Дочь актеров Магды Шнайдер и Вольфа Альбах-Ретти. Родилась 23 сентября 1938 года в Вене. С пятнадцати лет снималась в кино: в ФРГ, Австрии, Франции, США. Впервые встретилась с А. Делоном на съемках фильма «Кристина» в 1958 году. Их роман продолжался до 1963 года, хотя потом еще дважды (в 1968 и 1972 годах) они снимались вместе. Была дважды замужем, родив сына и дочь. Пятнадцатилетний сын трагически погиб, что повлияло на преждевременный уход Р. Шнайдер из жизни 29 мая 1982 года в Париже. *1953:* «Когда вновь расцветает белая сирень» («Wenn der weiße Flieder wieder blüht»), в ФРГ. *1954:* «Фейерверк» («Feuerwerk»), в ФРГ, реж. К. Хофман; «Юные годы королевы» («Mädchenjahre einer Königin»). *1955:* «Последний человек» («Der letzte Mann»), в ФРГ; «Немецкий господин» («Die Deutschmeister»); «Зисси» («Sissi»). *1956:* «Китти и большой мир» («Kitty und die große Welt»), в ФРГ; «Зисси, юная императрица» («Sissi, die junge Kaiserin»); «Робинзон не должен умереть» («Robinson soll nicht sterben»), в ФРГ. *1957:* «Зисси, судьба императрицы» («Sissi — Schicksaljahre einer Kaiserin»); «Мой малыш» («Monpti»); в ФРГ, реж. Х. Койтнер. *1958:* «Скамполо» («Scampolo»), в ФРГ; «Девушки в униформе» («Mädchen in Uniform»), в ФРГ; «Кристина» («Christine»), во Франции. *1959:* «Нежные наполовину» («Die Halbzarte»), в ФРГ; «Прекрасная лгунья» («Die schöne Lügnerin»), в ФРГ; «Ангел на земле» («Ein Engel auf Erden»), в ФРГ; «На ярком солнце» («Plein soleil»), во Франции, реж. Р. Клеман. *1960:* «Катя» («Katia»), во Франции. *1961:* ТВ ф. «Призвание Лисистраты» («Die Sendung der Lisistrata»), в ФРГ; «Поединок на острове» («Le combat dans l'île»), во Франции, реж. А. Кавалье; новелла «Работа» («Il lavoro»), реж. Л. Висконти, в фильме «Боккаччо 70» («Boccaccio 70»), Италия — Франция. *1962:* «Процесс» («Le procès»), Франция — ФРГ, реж. О. Уэллс; «Любовь у моря» («L'amour à la mer»), во Франции. *1963:* «Кардинал» («The Cardinal»), в США; «Победители» («The Victors»), в Великобритании. *1964:* «Добрый сосед Сэм» («Good Neighbour Sam»), в США; «Ад» («L'enfer»), во Франции, реж. А. Ж. Клузо, не закончен. *1965:* «Что нового, киска?» («What's New, Pussycat?»), в США. *1966:* «Горит ли Париж?» («Paris brûle-t-il?»), во Франции, реж. Р. Клеман, роль изъята при монтаже; «В 10:30 летним вечером» («10:30 p. m. Summer»), в США, реж. Ж. Дассен; «Дымовая труба № 4» («Воровка») — «Schornstein Nr. 4» («La voleuse»), ФРГ — Франция; «Тройной крест» («Triple Cross»). *1968:* «Отли» («Otley»), в Великобритании; «Бассейн» («La piscine»), во Франции, реж. Ж. Дерэ. *1969:* «Мой любовник, мой сын» («My Lover, My Son»), в Великобритании; «Мелочи жизни» («Les choses de la vie»), во Франции, реж. К. Соте. *1970:* «Поле цветов» («Bloomfield»), в Великобритании; «Калифша» («La califfa»), в Италии; «Макс и жестянщики» («Max et les ferrailleurs»), во Франции, реж. К. Соте; «Кто?» («Qui?»), во Франции. *1972:* «Убийство Троцкого» («The Assassination of Trotsky»), Италия — Великобритания — Франция, реж. Дж. Лоузи; «Сезар и Розали» («César et Rosalie»), во Франции, реж. К. Соте; «Людвиг» («Ludwig»), Италия — ФРГ — Франция, реж. Л. Висконти. Во Франции: *1973:* «Поезд» («Le train»), реж. П. Гранье-Дефер; «Бешеный барашек» («Le mouton enragé»), реж. М. Девиль; «Любовь под дождем» («Un amour de pluie»). *1974:* «Адское трио» («Trio infernal»); «Невинные с грязными руками» («Les innocents aux mains sales»), реж. К. Шаброль. *1975:* «Главное — любить» («L'important c'est d'aimer»), реж. А. Жулавский, пр. «Сезар» за роль; «Старое ружье» («Le vieux fusil»), реж. Р. Энрико. *1976:* «Женщина в окне» («Une femme à sa fenêtre»), реж. П. Гранье-Дефер; «Мадо» («Mado»), реж. К. Соте; «Групповой портрет с дамой» («Gruppenbild mit Dame»), в ФРГ, реж. А. Петрович. *1978:* «Простая история» (в СССР — «У каждого свой шанс», «Une histoire simple»), реж. К. Соте. *1979:* «Кровная связь» («Bloodline»), в США; «Свет женщины» («Clair de femme»), реж. Коста-Гаврас; «Прямой репортаж о смерти» (в СССР — «Преступный репортаж», «La mort en direct»), реж. Б. Тавернье. *1980:* «Банкирша» («La banquière»). *1981:* «Призрак любви» («Fantasma d'amore»), Италия — Франция, реж. Д. Ризи; «Под предварительным следствием» («Garde à vue»), реж. К. Миллер. *1982:* «Приезжая из кафе Сан-Суси» («La passante du Sans-Souci»).

С. Кудрявцев

Советские фильмы

«Анекдот», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 16 мин.
Производство «Азербайджанфильм» имени Д. Джабарлы. 1990.
Автор сценария Р. Агаев. Режиссеры Е. Абрамов, Н. Мусаев. Оператор Б. Рафиев. Художники К. Наджаф-заде, Н. Гаджиев. Композитор Д. Кулиев. Звукооператор Н. Нуриева.
Роли исполняют: Р. Балаев, Д. Мирзоев, Я. Нуриев, М. Маниев, Х. Гаджиева, Е. Костина, А. Шаровский, Л. Керимов, Л. Алиева, Л. Багирова, А. Гамидов, Р. Алиев, А. Керимов, Н. Мусаев, С. Гусейнов, Т. Бабаев, О. Сулейманов, С. Кулизаде, А. Санникова, И. Санников и другие.

«Билет до Тадж-Махала» (по мотивам рассказа Р. Шавялиса «Фабийонас»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
Производство ТПО «Катарсис». 1990.
Автор сценария Р. Шавялис. Режиссер А. Пуйпа. Оператор Р. Юодвалькис. Художник А. Бружас. Композитор и звукооператор Ю. Ширвинскас.
Роли исполняют: И. Бальсите, Н. Нармонайте, С. Кизас, П. Станкус, К. Сморигинас, В. Петкявичюс и другие.

«Ветер забвения», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Производство «Арменфильм» имени А. Бек-Назарова. 1990.
Аторы сценария М. Стамболцян, А. Хачатрян. Режиссер А. Хачатрян. Оператор В. Петросян. Художник А. Осепян. Звукооператор А. Кесаян.
Роли исполняют: В. Ананян, Айк Хачатрян, Арцрун Хачатрян, Р. Степанян, Л. Аветисян, Е. Тиран, Р. Хачатрян, Л. Гомолко, В. Чалдранян, М. Погосян, В. Мстян, А. Егикян.

«Враг народа — Бухарин», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», ТО «Союз» в сотрудничестве с фирмой «Часовое фото, ИНК» и компанией «Дэнн Мосс Энтертейнмент» (США). 1990.
Авторы сценария В. Демин, Л. Марягин. Режиссер Л. Марягин. Оператор Б. Новоселов. Композитор А. Тертерян. Звукооператор М. Надиева.
Роли исполняют: А. Романцов, С. Шакуров, Е. Лазарев, Г. Сайфулин, Л. Лемке, Н. Ферапонтов, Г. Склянский, М. Ливанова, Е. Токарева, И. Косых, Ю. Михайлов, Л. Евтифьев, А. Литвинов, В. Нестеров, Г. Чулков, Я. Янакиев, К. Борисов, Ю. Сосновский, М. Езепов, Л. Тимцуник, А. Грачев, В. Плоткин, А. Буров, И. Петров, В. Стержаков, В. Уральский, В. Порошин и другие.

«Гол в Спасские ворота», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм» (студия «Жанр») при участии телерадиокорпорации «Юлейсрадио» (Финляндия). 1990.
Автор сценария С. Токарев. Режиссер П. Любимов. Оператор А. Кузнецов. Художники П. Пашкевич, В. Ермолаев. Композитор Ю. Саульский. Звукооператор Г. Пильщик.
Роли исполняют: А. Котенев, А. Аасмяэ, Л. Степченкова, Б. Ципурия, Ю. Кузнецов, Ю. Лазарев, И. Аверина, В. Проскурин, Б. Токарев, Б. Брондуков, Г. Саакян, В. Абдулов, А. Калугин, Ю. Морозов, А. Глазун, А. Винокуров, Б. Бачурин, Г. Бурджанадзе и другие.

«Гулять так гулять, стрелять так стрелять...» (киноальманах из двух новелл), 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 07 мин.
Производство ТПО «Паритет», 1990.
«Гулять так гулять, стрелять так стрелять...» (по мотивам рассказа Л. Измайлова «Полуночный ковбой из Ярославля»).
Автор сценария и режиссер М. Ашумов. Оператор А. Мелкушов. Композитор Р. Алиев. Звукооператор О. Пиганова.
Роли исполняют: И. Угольников, Ю. Митрофанов, Р. Тер-Макаров, Л. Макарова, В. Рябиченко, В. Леонов, А. Васютинский, И. Андрианов, Л. Рубанов, Р. Мушкабарян, В. Афанасьев и другие.
«Гавайский вальс» (по мотивам новеллы Г. Дочанашвили «В нашем дворе идет дождь»).
Автор сценария и режиссер З. Буадзе. Операторы А. Ахвледиани, С. Геворков. Художники Р. Улава, С. Надирадзе. Композитор Д. Туриашвили. Звукооператор Э. Гиоргиадзе.
Роли исполняют: М. Кикалейшвили, М. Турнашвили, М. Пачуашвили, Ю. Васадзе, Г. Гурамишвили, А. Урдия, А. Пириашвили, С. Эристаоави и другие.

«День казни», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 21 мин.
Производство «Азербайджанфильм» имени Д. Джабарлы. 1990.
Автор сценария Ю. Самедоглу. Режиссер Г. Азим-заде. Оператор Р. Алиев. Художники М. Агабеков, А. Мамедов. Композитор А. Азимов. Звукооператор Т. Керимова.
Роли исполняют: Г. Ханитзаде, Э. Коризнайте, Я. Нуриев, А. Аббасов, Н. Садыкзаде, М. Ибадов и другие.

«Жильцы», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин.
Производство «Грузияфильм». 1989.
Авторы сценария М. Долидзе, Д. Джанелидзе. Режиссер Д. Джанелидзе. Оператор Л. Мачаидзе. Художник Д. Мирзашвили. Композитор Д. Евгенидзе. Звукооператор И. Манджгаладзе.
Роли исполняют: Б. Хотивари, М. Вашадзе, Н. Шония, Н. Коберидзе, М. Джоджуа, Ш. Кристесашвили, Л. Гудадзе, О. Багатурия, Л. Мекваабишвили, Б. Двалишвили, Д. Кристесашвили.

«Имитатор», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.
Производство Киевской киностудии имени А. Довженко, ПО «Реле и автоматики», киевского кооператива «Парсуна». 1990.
Авторы сценария Ю. Мамин,

В. Лейкин, В. Копылец, О. Фиалко. Режиссер О. Фиалко. Оператор А. Золотарев. Художник В. Ершов. Композитор В. Назаров. Звукооператор В. Сулимов.

Роли исполняют: И. Скляр, Н. Лапина, А. Жарков, Л. Гурченко, Л. Лобза, С. Сивохо, Э. Романов, П. Сорокин и другие.

«Каменный плен», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.

Производство «Киргизфильм». 1990.

Автор сценария Р. Чмонин при участии У. Ибрагимова. Режиссер У. Ибрагимов. Оператор А. Ким. Художник У. Дюайлобаев. Композитор и звукооператор О. Абдибаитов.

Роли исполняют: Н. Душеев, И. Симонова, Н. Олейник, Е. Солонинкин, И. Аитов, З. Хабибуллаев, А. Чокубаев, Д. Сыдыкбаева, С. Райдугина, Н. Марусич, А. Султанов, В. Больц и другие.

«Кто ты, Элли?», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.

Производство ТПО «Катарсис» и СТД Киргизии. 1990.

Аторы сценария М. Минжилкиев, С. Жаманбаев. Режиссер Минжилкиев. Оператор М. Умаров. Художники Ж. Матибраимов, Т. Касымов. Композитор А. Лях. Звукооператор С. Бубенко.

Роли исполняют: А. Сарбагишев, А. Эшимбекова, А. Мураталиев, А. Рыскулов, И. Мельник, Ж. Калкабеков, А. Умуралиев, Э. Чокубаев, Т. Сыдыков, Ж. Мукамбетов, А. Бычков, Р. Токтогазиев, и другие.

«Ленинград. Ноябрь», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.

Производство «Ленфильм» (СССР) — «Нойе Прометеус» (ФРГ). 1990.

Авторы сценария А. Шмидт, О. Морозов при участии Р. Литвиновой. Режиссеры А. Шмидт, О. Морозов. Оператор О. Морозов. Художник Н. Кочергина. Звукооператор А. Груздев.

Роли исполняют: Г. Гладий, И. Кечаев, Е. Величко, Н. Коляканова, Н. Михайловский, Кристина Кёниг, Миша Дементьев, Б. Юхананов, Г. Митрофанов, Г. Тейх и другие.

«Место убийцы вакантно...», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.

Производство ГТПО «Мосфильм», студия «Время». 1990.

Авторы сценария И. Гамаюнов, В. Чиков, В. Курыкин. Режиссер В. Курыкин. Оператор В. Шестоперов. Художник И. Пластинкин. Композитор Ю. Буцко. Звукооператор В. Торохов.

Роли исполняют: А. Смоляков, Е. Матвеев, А. Иващенко, А. Гомиашвили, А. Гусев, А. Воеводин, И. Николаев, Л. Соколова, В. Букин, Л. Удалов и другие.

«Микстура без рецепта» (киноальманах из трех новелл), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.

Производство «Грузияфильм». 1990.

«Им, кого оставили отцы». Авторы сценария З. Урушадзе, Г. Нозадзе. Режиссер З. Урушадзе. Оператор И. Амасиискн. Художник Н. Сулеменашвили. Композитор З. Надареишвили. Звукооператор Д. Гедеванишвили.

Роли исполняют: Р. Кадария, Н. Мамулашвили, К. Марадишвили, Л. Кобуладзе, Т. Папидзе, Т. Кинцурашвили, В. Вадачкория, Д. Шарвадзе.

«30 см над уровнем моря».

Автор сценария А. Чичинадзе. Режиссер М. Антадзе. Оператор М. Медников. Художник Л. Гветадзе. Композитор Т. Бакурадзе. Звукооператор М. Тевзадзе.

Роли исполняют: А. Тедиашвили, Т. Каландадзе, М. Давиташвили, А. Шоташвили.

«Собачий нюх» (по рассказу М. Зощенко).

Авторы сценария А. Чичинадзе, Г. Дадиани. Режиссер Г. Дадиани. Оператор Н. Эркомаишвили. Художник Г. Дадиани. Композитор Д. Туриашвили. Звукооператор Т. Мчедлидзе.

Роли исполняют: Т. Кошкадзе, Л. Эристави, В. Каджирашвили, Л. Кевлишвили, Л. Цинадзе, Л. Мягкая.

«Мир в другом измерении», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин.

Производство ТПО «Кино» при Кинофонде СССР. 1990.

Автор сценария М. Кончакивский. Режиссеры А. Княжинский, М. Кончакивский. Оператор А. Княжинский. Художник А. Песков. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор В. Курганский.

Роли исполняют: В. Кукушкин, И. Бортник, А. Колкунова, Н. Русланова, И. Мирошниченко, В. Самойлов, Г. Сайфулин, В. Думчев, А. Колесов, Ю. Савочкин, С. Фокин, А. Гуркин, А. Аблепихин.

«Мистификатор», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 39 мин.

Производство ассоциации кино «Меркурий» — КамАЗ совместно с Одесской киностудией, 1990.

Автор сценария и режиссер Я. Михайлов. Оператор С. Лылов. Художник В. Зверев. Композиторы Г. Черкасов, В. Голубец. Звукооператор В. Богдановский.

Роли исполняют: А. Толубеев, О. Калиберда, Т. Куинджи, В. Смицкий, А. Сигалова, Н. Добрынин, М. Кикалейшвили, О. Малахова, Н. Батрак и другие.

«Мне не забыть, не простить...», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 10 мин.

Производство ТПО «Катарсис». 1990.

Авторы сценария М. Арбатова, Н. Репина. Режиссер Н. Репина. Оператор В. Поддубицкий. Композитор А. Айзенштадт. Звукооператоры А. Влазнев, А. Закржевский.

Роли исполняют: Е. Попкова, А. Сафонов, Л. Садилова, А. Рыжков, Г. Балаев, В. Манихин, А. Скоров, В. Максимов, В. Токарев, А. Разумовский.

«Ария» (часть 8-я. «Турандот» Дж. Пуччини). Режиссер Кен Рассел. Статью о творчестве режиссера читайте в номере.

Индекс 70402 Цена 1р30к

ИСКУССТВО КИНО

В следующих номерах нынешнего года и в начале 1992 года
«ИСКУССТВО КИНО» публикует:

В разделе «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:
ТАДЕУШ КОНВИЦКИЙ. Малый апокалипсис.
ЛЕОНИД ЗОРИН. После беды.
АЛЕКСАНДР КАБАКОВ. Сочинитель (продолжение).

В разделе «ЗА РУБЕЖОМ»:
ИНГМАР БЕРГМАН. Персона.
ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. Теорема.
ЛУИС БУНЮЭЛЬ. Дневная красавица.
Р.-В. ФАСБИНДЕР. Горькие слезы Петры фон Кант.
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ. Секс, ложь и видео.
ДУШАН МАКАВЕЕВ, КШИШТОФ ЗАНУССИ. Лекции о кино.
РОЖЕ ВАДИМ. Три самые прекрасные женщины (продолжение).
ИВ МОНТАН. Видишь, я не забыл (глава из книги).
ШИРЛИ МАКЛЕЙН. Танец в луче света (из книги мемуаров).

В разделе «СЦЕНАРИИ»:
К. ЛОПУШАНСКИЙ. Русская симфония.
П. ФИНН и С. АРАНОВИЧ. Я служил в аппарате ЦК.

В разделе «СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ»:
ЮРИС ПОДНИЕКС. Прибалтийская трагедия: цена независимости.
Из истории строго научного эксперимента 20-х годов по скрещиванию человека с обезьяной (продолжение).

В разделе «ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ»:
«Да здравствует Мексика!» — история фильма как международный детектив. С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Э. СИНКЛЕР — И. СТАЛИН: новые архивные материалы.
«Иван Грозный» — стенограммы обсуждений первой и второй серий Большим Художественным советом Министерства кинематографии и статья В. ЦУКЕРМАНА (США) «Двойная мышеловка, или Самоубийство фильмом».

7 91